BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138— c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XI - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1950

Documentario e realtà

Nel film documentario, ancor piú che in quello spettacolare, si può avvertire l'intima esigenza intrinseca a questa espressione artistica di avere un contenuto che sia rielaborazione e penetrazione a un tempo della realtà in base a una chiara idea. Non vogliamo entrare qui in una discussione estetica sul rapporto tra arte e realtà, e tanto meno in una disquisizione filosofica sul concetto di quest'ultima, desiderando restar lontani da una trattazione, che lontani ci porterebbe dall'argomento, assai piú modesto e limitato di questa nota. Né ci preoccupa il timore di cadere in apparenti contraddizioni o incongruenze avendo una certa diffidenza per l'eccessivo rigorismo e schematismo logico, il quale spesso finisce per portare a quello scetticismo che il Leopardi sintetizzava dicendo: essere il maggiore effetto e migliore uso della ragione quello di distruggere l'uso e l'effetto suo.

Torniamo, dunque, alla nostra iniziale e semplice osservazione, valida secondo noi, per i documentari a prescindere dalle arbitrarie distinzioni in artistici, scientifici, didattici, turistici ecc. che, come tutte le astratte classificazioni di comodo, finiscono per generare equivoci e confusioni.

Di qui l'inflazione dei cosiddetti documentari artistici tanto cari ai giovani che si iniziano al cinema e con loro a quanti, individualisti egocentrici, pensano che la cosa piú urgente e importante da fare in un film sia rivelare al gran pubblico la loro anima di poeti, il loro mondo lirico. Ebbene, tutti possono aver constatato l'ingenua e amabile vuotaggine di codesti film; sinfonie diurne e notturne di città e di campagne, di officine e di ippodromi, di laghi autunnali e di mari in tempesta, che affliggono dagli schermi i poveri spettatori, con una poesia che ricorda le cartoline illustrate sui trespoli girevoli dei tabaccai, nonostante le inquadrature ardite, gli effetti fotografici sensazionali, i passaggi audaci e il ritmo di montaggio. Sono codesti poeti i fanatici dello "specifico filmico" che, inseguendo un tecnicismo e un formalismo ormai scaduti, gonfiano col loro debole fiato una iridata bolla di sapone.

E' chiaro come gli autori di questi film non abbiano nessun rispetto ed amore e interesse per la realtà, di fronte alla quale si pongono senza nessuna idea, preoccupati solo di sé stessi e del loro mondo interiore.

Per contro, basta prendere un film cosí detto scientifico o didattico, in cui l'autore si preoccupa esclusivamente di analizzare un fenomeno o di indagare un determinato aspetto della realtà, e ci si accorge subito, quando questo interesse è profondamente sentito, quanta autentica poesia possa scaturire proprio da chi non la persegue come finalità. Perché in questi film si guarda alla natura, agli uomini, al mondo con amore e interesse e anche con umiltà, ma soprattutto con una idea, una ragione ben chiara. E questi sono i film che raggiungono l'arte, che riescono ad avvincere e commuovere, se è vero, come è vero, che l'arte è anch'essa un modo di conoscenza. Purtroppo, qui da noi in Italia, questo è il genere meno sviluppato di documentari: ci pesa sulle spalle una tradizione accademica e letteraria, un concetto astratto di arte pura, *con la sua sublime inutilità; un soggettivismo male inteso che si esprime in un meschino egocentrismo spirituale.*

Tutti coloro che si accostano al cinema, anche nel settore documentario, vogliono fare dell'arte: la natura, la vita sociale, paiono ad essi grossolana corporeità, e anziché penetrarle intenderle e quindi spiritualizzarle in questa dialettica, si preoccupano, invece, del loro piccolo mondo interiore, ahi!, quanto materiale questo e sordo e meschino davvero! Sicché capita spesso di vedere persino in film di carattere scientifico o didattico, come l'autore si preoccupi soprattutto di fare del cinema, *sacrificando la chiarezza dell'esposizione alla bella inquadratura o all'effetto decorativo: vengono fuori cosí, anziché dei film scientifici o didattici, degli strani film d'avanguardia di un rancido e decrepito intellettualismo.*

E' questa la ragione per cui noi andiamo sostenendo, e non da oggi, che i film scientifici hanno da farli gli scienziati, e quelli didattici gli insegnanti e, cioè, coloro che amano la scienza, amano la scuola, e poeti sono anch'essi come poeta è ogni uomo, che poesia fa soltanto se lo muove un interesse umano, vivo e concreto e non un astratto amore di poesia, che, al di fuori proprio di questi interessi umani, come a dire al di fuori del pensiero, non esiste.

Bisognerebbe, dunque, dare il bando a tutti questi poeti del documentario che da ogni cosa seria, da ogni argomento prendono pretesto per le loro esercitazioni e far sí, che gli uomini di scienza e di cultura intendessero che quello del cinema non è un esperanto nel quale degli specialisti possano tradurre i loro pensieri, ma un linguaggio in cui si può esprimere chiunque abbia qualcosa da dire. E piú in generale, tornando all'osservazione fatta in principio, è come dire che non solo non esistono poeti del cinema, *sorta di strani specialisti, ma neppure poeti il cui fine sia la poesia; giustamente banditi dalla ideale repubblica a tutto vantaggio, però, della vera poesia.*

Luigi Chiarini

L'XI Mostra di Venezia

Mi sono voluto concedere l'immodesto piacere di rileggere i testi di una polemichetta da me sostenuta su queste stesse pagine, col direttore della mostra cinematografica veneziana, or sono alcuni mesi. Tali testi, messi a confronto con l'esperienza e con i risultati della XI manifestazione, svoltasi quest'estate, sono tali da far assumere al sottoscritto l'aspetto di una Cassandra, cui non fu necessario spirito profetico, ma soltanto un po' di buon senso e di freddo esame delle cose passate e presenti, per esprimere i suoi inascoltati pareri.

Diceva la protagonista di una vecchia e fortunata commediola americana che « è inutile piangere sul latte versato ». Vero. Ma si può aggiungere che piangere sarebbe utile, qualora le lacrime servissero a stimolanti meditazioni volte ad escogitare i modi per non versare il latte un'altra volta. E invece esso è stato precipitosamente versato già anche per l'avvenire. Poiché non ancora chiusa era la mostra del 1950 che già si sapeva che quella del 1951 si svolgerà nello stesso periodo con lo stesso numero di giorni di durata. Vale a dire che l'errore-madre, l'errore capitale, dal quale tutti gli altri conseguono, è stato ribadito, con una tenacia davvero singolare, la quale attesta tra l'altro, uno spregio assoluto della pubblica opinione. Poiché pareri simili a quelli del sottoscritto basta aprire a caso la stampa italiana per leggerne a profusione. E' ormai dimostrato, dimostratissimo, che non esiste una situazione tale da permettere di riempire decorosamente tre settimane di proiezioni. Stabilendo una simile durata, la direzione della Mostra si impegna anticipatamente ad ammettere un buon numero di film inutili quando non addirittura indecorosi. (Volete sapere, grosso modo, quanti e quali film inutili o indecorosi l'XI Mostra ha ospitato? Ecco qua un rapido elenco, soggettivo, d'accordo, ma non credo troppo discutibile: *E' piú facile che un cammello...* (Zampa - Italia); *The Dancing Years* (French - Gran Bretagna); *September Affair* (Dieterle - Stati Uniti); *El hombre sin rostro* (Bustillo Oro - Messico); *Sobre las olas* (Rodriguez - Messico); *Frauenartz Dr. Pretorius* (Goetz - Germania); *La noche del sabado* (Gil - Spagna), sono gli indecorosi. *Seven Days to Noon* (Boulting - Gran Bretagna); *Gone To Earth* (Powell e Pressburger - Gran Bretagna); *Morning Departure* (Baker - Gran Bretagna); *Once a Thief* (W. L. Wilder - Stati Uniti); *La vie commence demain* (Vedrès - Francia); *Don Juan* (de Heredia - Spagna); *Das Vierte Gebot* (von

Borsody - Austria), sono gli inutili. Per un totale di quattordici film su trentatré che erano in concorso. Quasi la metà. E non ho tenuto conto del supplemento di film scadenti presentato fuori concorso. Ed ho usato, come diceva la mia maestra all'epoca delle pagelle trimestrali, la manica larga, nei riguardi di film dalla mentalità fuori tempo massimo, come l'*Orphée* di Cocteau, che, quale regista cinematografico, può ormai esser preso sul serio solo da se stesso (o dalla giuria della FIPRESCI, ammalata, evidentemente, di cattiva letteratura), o di film molto abili, molto divertenti, molto agilmente confezionati, come *State Secret* (Gilliat - Gran Bretagna), ma che di una mostra d'arte sono un po' cittadini abusivi.

La presenza di tanta zavorra ha fatto domandare a molti perché mai sia stata istituita la mostra mercato, nata da considerazioni tutt'altro che sbagliate, in vista cioè di uno sfoltimento dei ranghi della mostra d'arte, che, poi, a conti fatti, non è avvenuto. L'anno prossimo la mostra, per ragioni turistiche, deve durare di nuovo tre settimane? Benissimo, anche sei. Ma che di queste tre o sei che siano, non piú di due vengano dedicate all'arte; il resto, al mercato. E poiché anche due settimane sono troppe, al ritmo di due film (quando non tre) per giorno, otto, dieci soli giorni vengano dedicati alle novità, e il resto alle personali e retrospettive, cui occorrerebbe provvedere con un po' piú di rigore di quanto se ne sia dimostrato quest'anno. Sono pronto, come altri ha già scritto, a prendere atto di tutte le difficoltà imprevedibili incontrate dalla direzione della mostra; ma piuttosto che offrire una personale di Greta Garbo, quale quella cui abbiamo assistito, indegna del piú periferico dei circoli del cinema, meglio non farne di nulla.

Tornando al problema centrale, tutti i guai, è chiaro, derivano, per un verso, dall'irragionevole durata della manifestazione, per l'altro dalla rinuncia ad una commissione di accettazione sufficientemente autorevole per imporsi, entro una certa misura, alle nazioni partecipanti. Non c'è motivo plausibile per cui la Paramount invii *September Affair* quando avrebbe *Sunset Boulevard* di Billy Wilder. Non c'è motivo plausibile per cui la Gran Bretagna presenti un numero cosí elevato di film, quando il livello della sua produzione dell'annata è tanto basso. Tutto ciò dimostra come il direttore della Mostra debba essere affiancato da un organo competente autorevole e responsabile. Il quale eviterebbe certo « gaffes » sul genere dell'invito speciale rivolto a *Once a Thief*. (Le varie nazioni avevano il diritto di partecipare con un massimo di sei opere, e tante gli Stati Uniti ne notificarono. Poi, un bel giorno, la direzione della Mostra vide quel film e se ne incapricciò al punto di invitarlo, valendosi di una facoltà concessale dal regolamento per il caso di film di eccezionale interesse. Fu cosí che gli Stati Uniti ebbero una rappresentanza piú numerosa degli altri paesi, non senza accentramento di interessi e di curiosità su *Once a Thief*, definito, negli ambienti ufficiosi, opera singolare, ardita, che so io. Poi, al momento buono, ci si trovò di

fronte ad un modesto filmetto di second'ordine, privo di fantasia, di stile, di ragion d'essere.)

Altra faccenda cui bisognerebbe porre un rimedio: il criterio nella compilazione del calendario. Gran parte di quei film scadenti che sopra vi ho elencato sono stati presentati di sera, con tutti gli onori. Mentre le opere migliori della Mostra, da *Give Us This Day* (che era, sia pure, fuori concorso) a *Dieu a besoin des hommes* sono state relegate nel pomeriggio. Ma il fatto piú grave è forse un altro: le condizioni di iniqua inferiorità in cui sono state poste certe nazioni cosí dette minori. I film dello Stato d'Israele, della Svezia, in parte della Germania, avevano un loro interesse evidente, una loro dignità espressiva. Sono stati condannati alla proiezione pomeridiana (quando non addirittura mattutina e semi-clandestina: vedi l'israelitico *Out of Evil*). Sul che si potrebbe transigere quando le serate fossero state tutte impiegate nel migliore dei modi; mentre esse sono state spesso avvilite con la presentazione dei piú vieti polpettoni di marca britannica o statunitense. Ora, ferma restando una situazione di assenza delle nazioni orientali della quale non crediamo davvero sia possibile far colpa alla direzione della mostra, ma che pur gravemente incide sul prestigio di quest'ultima, converrebbe si cercasse almeno, nell'interesse stesso delle nazioni piú potenti, di valorizzare equamente tutti i paesi occidentali che partecipano, al fine di sottolineare la ricchezza di un panorama pur fatalmente circoscritto.

L'elenco delle manchevolezze riscontrate e dei rimedi proponibili potrebbe prolungarsi oltre; ma questi cenni possono bastare, a fornire un orientamento al lettore. Occorre solo ancora una parola sui premi che non riguarda soltanto l'operato dei giudici (ovviamente indipendenti dalla direzione della mostra), ma anche il regolamento, che della premiazione è alla base. S'intende che avanzo le mie osservazioni con quello scetticismo che mi è suggerito dall'esperienza del passato, ai cui errori i preposti all'organizzazione della Mostra sembra siano tenacissimamente attaccati.

In materia di premi e di regolamento, una piccola consolazione personale mi è venuta dalla giuria, la quale, nel suo verbale, ha fatto notare l'assurdità di quel premio per il migliore film italiano, che io mi ero permesso di rilevare mesi fa, attirandomi la disapprovazione del direttore della Mostra. Ora è stata la giuria, composta di persone tanto piú importanti, certo, di me, a fare il rilievo, e può darsi che la ragione sia destinata a prevalere. Per intanto, quest'anno, abbiamo dovuto assistere al ripetersi dell'assurdità di due anni or sono: un film italiano, *Prima comunione,* ebbe uno dei secondi premi internazionali assoluti, a pari merito, ma il premio per il miglior film italiano andò ad un'altra opera, a *Domani è troppo tardi.* Lo stesso caso de *La terra trema* e *Sotto il sole di Roma,* cui avevo fatto riferimento nello scritto citato. Le decisioni discutibili della giuria sono comunque numerose: dalla preferenza assoluta dimostrata a *Justice est faite* all'inspiegabile riconoscimento conferito a *Panic in the Streets.* E via dicendo. Ma qui si entra piú apertamente nel campo dell'opinabile,

e voglio astenermi dall'insistere in questa sede. Del resto, il lettore, che è al corrente del modo come i premi sono stati ripartiti, potrà facilmente, leggendo, constatare dove il mio giudizio si discosti da quello ufficiale. Ancora una volta è affiorata, in una giuria pur libera nel suo giudizio, una certa autocostrizione, una certa preoccupazione di salvare capra e cavoli, di concedere qualche contentino a tutti, almeno ai piú potenti, per non disgustarli. Contentino, d'accordo, che non sarebbe lecito paragonare allo scandaloso arbitrio dei tempi dittatoriali o al non meno deplorevole « mercato delle vacche », verificatosi ai tempi della giuria composta di delegati delle varie nazioni; ma che tuttavia ci ha fatto ancora una volta concludere che l'unica giuria possibile è quella composta da esperti internazionali, in grado di sollevarsi, col loro prestigio, al di sopra della mischia, cioè degli interessi particolaristici. Ecco un altro punto su cui non si insisterà mai abbastanza. Ed ora veniamo ai film, tra i quali non sarà il caso di prendere in considerazione quelli già elencati come sprovvisti di un minimo di giustificazione.

Rispetto al panorama offerto dalle mostre precedenti, quella del 1950 ha dato clamorosa conferma di un fatto: che la Gran Bretagna ha perduto quasi tutte le interessanti posizioni che nel 1948 le avevano valso a Venezia un trionfo clamoroso, e che la Francia sta invece risalendo a quella ricchezza, sia pur non piú egemonica, di fenomeni creativi, che l'aveva resa dominatrice quindici o dieci anni or sono. Intendiamoci, per quanto riguarda quest'ultimo caso, la mia affermazione va presa con cautela. Dei tre piú considerevoli film francesi che abbiamo visto, *Dieu a besoin des hommes* di Jean Delannoy è l'eccezionale « exploit » di un regista di accorto mestiere, sollevatosi in virtú di un soggetto evidentemente a lui congeniale e del formidabile scenario a lui fornito da quei superiori talenti che sono Aurenche e Bost; *Justice est faite* di André Cayatte è un film ancora piú del precedente frutto di una meditata elaborazione di scenario (non per nulla questo porta la firma di Charles Spaak), ma privo di uno stile riconoscibile; *La ronde*, infine, anch'essa basata su uno scenario di straordinaria finezza (col regista lo ha steso il commediografo Jacques Natanson), è stata diretta da un regista tedesco. Con il che si vuol non tanto limitare la portata dell'affermazione francese quanto osservare la sua natura. Resti chiaro che la Francia non ha rivelato nessuna nuova importante personalità di regista; ha confermato, invece, se pur ve ne fosse bisogno, di essere un paese eccezionalmente ricco di apporti letterari all'opera cinematografica, apporti che nei casi citati si sono rivelati particolarmente felici.

Dieu a besoin des hommes si è innalzato di un buon metro al di sopra degli altri film presentati in concorso. E' un film di idee, idee anticonformistiche in senso religioso, e che non ha mancato quindi di sollevare polemiche, timori, dubbi, entusiasmi calorosi e ostilità programmatiche. In particolare, è stato curioso vedere come il campo cattolico si sia scisso in due, con opinioni tanto opposte quanto recise. Dal film emana senza dubbio un certo sentor d'eresia, di pro-

testantesimo, ma il fondo è ortodosso. Si tratta di una rivendicazione dell'esigenza religiosa immanente nell'uomo, al di fuori di certe norme stabilite dalla chiesa. Gli abitanti di uno sperduto isolotto bretone, vivono, piú che di pesca, dei relitti delle navi che fanno naufragio sulle sue coste. Il prete del luogo ha motivo di sospettare che alcuni di tali naufragi siano provocati a scopo di rapina dalla sua gente e si allontana per protesta, dall'isola. Ma gli abitanti non sanno acconciarsi a rinunciare a soddisfare la loro esigenza religiosa nelle forme e nella sede tradizionale. E officiano il sagrestano a sostituirsi al prete. Il brav'uomo viene assalito da seri scrupoli; pure, avverte la sincerità di quell'esigenza popolare e non si sottrae completamente a quello che, in fondo, si presenta alla sua coscienza come un dovere. Tuttavia, prima di compiere gli atti piú gravi, di arrogarsi funzioni propriamente sacerdotali, scende sul continente, ad invocare l'intervento di un prete. Questo viene negato, e allora egli è trascinato dagli eventi stessi ad ascoltare la confessione di una partoriente assalita dal terrore della morte, è spinto a predicare, a prepararsi alla celebrazione della messa e alla somministrazione del sacramento eucaristico. A questo punto un sacerdote sbarca nell'isola, assistito dalla forza pubblica. Il sagrestano è pronto a trarsi in disparte, a riconoscerne l'autorità, a persuadere a fare altrettanto i recalcitranti e ostili compaesani. Ma la decisione del nuovo arrivato di non concedere sepoltura in terra consacrata ad un suicida, che allo sgomento sacerdote provvisorio aveva chiesto assoluzione, fa precipitare la situazione. Il sagrestano si pone alla testa della sua gente, per il compimento in mare del rito funebre, in aperto e solenne spregio ai conformismi. Soltanto dopo aver adempiuto questo dovere, egli esorta i compaesani a ritornare in chiesa per ascoltare la messa.

Mi sono un po' diffuso nel racconto del tessuto perché il lettore possa rendersi da sé conto della sostanza dell'opera. Cui Aurenche e Bost hanno offerto il sostegno di una sceneggiatura volta ad approfondire amorevolmente i moventi e le sfumature di atti che sono spiegabili solo in quanto espressione di psicologie elementari, primitive, eccessive quanto sincere. Indubbiamente, nel film vive una collettività, vista da Delannoy con un bel respiro, sullo sfondo di una natura aspra ed ingrata, imbevuta di salmastro, echeggiante del grido rauco degli uccelli marini. E c'è una psicologia individuale (ve n'è piú d'una, a dir vero), indagata con pudore, con candore di particolari illuminanti. Si vedano i passi in cui il sagrestano comincia a credere che Dio stesso gli venga incontro, per spianargli il cammino del suo nuovo e tremendo dovere: allorché il cadere delle gocce piovane nell'arida coppa per l'acqua benedetta stimola in lui un grato rafforzamento di fede e di volontà. E si veda il rispettoso gesto con cui egli evita di calpestare le ostie da lui preparate e che stava per consacrare, quando esse vengono gettate a terra con sdegno dal sacerdote sopraggiunto. A questi momenti salienti del film Pierre Fresnay ha prestato le piú dolci, le piú mansuete virtú della sua arte matura e completa, che taluno, non del tutto irragionevolmente, ha

ritenuto fin troppo consapevole e volta a « costruire » il personaggio, ma che pur ha conseguito risultati di una profondità cui non so quale altro attore, nel mondo, avrebbe potuto arrivare. E accanto a lui attori come Daniel Gélin e Madeleine Robinson hanno attinto una tesa drammaticità quale l'opera ricercava. Fino a sollevarsi, nel finale, sul ritmo di una corale ieraticità. Nel brano della sepoltura in mare Delannoy ha toccato l'apice di una ispirazione larga e mossa, di fronte alla quale certi nei del film (per es., qualche concessione al convenzionale nella pittura dei soldati) appaiono del tutto trascurabili.

Le intenzioni morali di *Justice est faite* non sono meno interessanti. Là si trattava della religione, qui della giustizia, la giustizia umana, chiamata in causa e decisamente accusata di relatività e di erroneità. Il caso proposto è di eutanasia; si tratta cioè di una ragazza la quale ha ucciso il proprio amante, ammalato inguaribile. Si tratta di stabilire se essa abbia commesso il delitto per risparmiargli ulteriori sofferenze, come afferma, oppure per goderne l'eredità con un altro uomo, come certe circostanze autorizzerebbero a supporre. Il processo si conclude con una condanna a cinque anni di reclusione e gli autori del film denunciano la sentenza come in ogni caso ingiusto: ché se la donna era colpevole le sarebbe spettata la condanna a morte e se invece era innocente l'assoluzione. Ma con questo non si è ancora rivelata la sostanza piú vera dell'opera. La quale è ingegnosamente costruita ad incastri, attraverso la ricostruzione delle personalità e delle situazioni intime familiari sociali dei sette giurati. Il film vuol dimostrare che il comportamento di ognuno di essi in camera di consiglio è il frutto e lo specchio di tale sua situazione. Ognuno riverbera nel proprio voto i sentimenti che gli derivano dalla propria esperienza e dalla propria educazione. Tutto ciò è molto intelligente e molto abilmente sviluppato in uno scenario, che presentava tutti i trabocchetti di un giuoco di pazienza risultante di otto vicende disparate (conto, naturalmente, anche quella dell'imputata). Il giuoco di pazienza giunge in porto senza denunciare mai una falla; non solo, ma dimostra di non essere un giuoco sterile, bensí alimentato da idee, idee grosse. I limiti del film vanno ricercati nel fatto che non sempre l'invenzione, per quanto riguarda i singoli casi, è ugualmente alacre e di prima mano. Vi sono figure originali, figure ben sbozzate, figure delicate. E vi sono figure macchiettistiche o convenzionali (si pensi al colonnello a riposo, per tacer d'altre) oppure non del tutto rifinite. Inoltre, per quanto riguarda Cayatte, sarà lecito denunciare nel film una certa anonimità stilistica, uno scrupolo di onesto trascrittore di un felice scenario, piú che una ricerca espressiva. Nella trascrizione il regista è stato coadiuvato da un insieme di ottimi interpreti, tra cui la sempre ammirevole Valentine Tessier, nella parte della donna che vede svanire l'ultima illusione di un tardivo amore.

A questi due film, eminentemente contenutistici nell'opinione dei piú (ma *Dieu a besoin des hommes* è pur ricco di valori formali, e non mai calligrafici, con quei toni grigi e squallidi, e quelle figure

nere nettamente sagomate), qualcuno ha creduto opporre *La ronde* di Max Ophuls, come opera, appunto, soltanto formalistica. In questa contrapposizione era contenuta un'accusa, spiegabile dal punto di vista di quello scrittore, ma ingiustificabile sul piano assoluto dei valori. Fermo restando che simili distinzioni sono, ovviamente, assai relative e di comodo, gioverà avvertire che *La ronde* ha una sua tesi, una sua morale, un suo sugo, per esprimersi manzonianamente, sugo che parrà piú o meno accettabile, ma pur esiste. Ed è sostanzialmente quello stesso del dramma di Arthur Schnitzler cui il film si ispira: esiste una costante, nel mondo, al di là delle differenze di sesso, di condizione sociale, di educazione, di gusti, di idee, ed è l'amore, inteso come istinto che spinge due esseri di sesso opposto ad accostarsi e a congiungersi. S'intende che, del film, piú che la conclusione conta il modo attraverso il quale ad essa si arriva. Ed è un modo incantevole per misura, per finezza, per equilibrio, per gusto. Schnitzler definí il suo *Reigen* « dieci dialoghi »: dialoghi, tutti, tra un uomo e una donna, i quali avevano per base l'atto sessuale, ed erano legati insieme ad anello, in quanto ognun d'essi condivideva col successivo uno dei due personaggi, fin che alla fine il cerchio si saldava: nell'ultimo dialogo un personaggio del penultimo ne incontrava uno del primo. Un girotondo, il girotondo dell'amore, a cui Schnitzler aveva conferito un tono un po' amaro e cinico di distacco, avvolgendolo in un'atmosfera soffocante d'alcova. Ophuls, proiettando l'azione sullo sfondo di quella Vienna fine secolo che fu di Schnitzler, ma che cinematograficamente è sua, absburgicamente fastosa godereccia e nostalgica, ha avvertito l'esigenza di rendere piú sottile e lieve l'accento del film, ed è ricorso alla collaborazione di un esperto commediografo di quella Parigi che, secondo lui, è depositaria della filosofia dell'amore, il Natanson. Cosí, lo scenario e il malizioso, scintillante dialogo hanno assunto un sapore di spumeggiante disincanto, una agile levità. Allo scenario era richiesta la soluzione di un problema narrativo assai grave: quello del collegamento di dieci episodi, che alla rappresentazione scenica potevano benissimo succedersi senza soluzione di continuità, ma che in un racconto visivo dovevano venire in qualche modo saldati. Questo modo venne offerto dalla trovata, notevolissima davvero, del personaggio-coro, il quale svolge una funzione demiurgica di scettico burattinaio, cui è devoluta la direzione di un giuoco denunciato per tale dalle assidue analogie col girar d'una giostra e che partecipa all'azione sotto varie spoglie, oltre a commentarla sulla scia delle strofette sornione di un dolce valzer cantato, di Oscar Strauss. E' vero che la qualità smagliante di un simile scenario va decadendo un poco verso la fine (gli ultimi tre episodi: il poeta e l'attrice, l'attrice e il conte, il conte e la prostituta denunciano una fantasia un po' avara), ma è anche vero che il difetto si avverte appena, di fronte ad un'opera tanto prodiga di intelligenza e di spirito, tanto penetrante nella altalena del giuoco, tanto perfetta nella cura dei particolari, grazie a una direzione di rara maturità e a una collaborazione di gran classe da parte dello sce-

nografo d'Eaubonnes e dell'operatore Matras. Per gli interpreti, varrà d'indice e d'implicito elogio il solo ricordo dei nomi: Danielle Darrieux, Simone Simon, Simone Signoret, Odette Joyeux, Isa Miranda, Anton Walbrook, Serge Reggiani, Daniel Gélin, Fernand Gravey, Jean Louis Barrault, Gérald Philipe. Si può soggiungere che le prestazioni piú fresche e sottili sono state forse quelle della Darrieux, di Walbrook, di Gélin, di Gravey; la piú opaca, l'unica, quella della Miranda; e che Philipe è stato sfruttato in una parte non del tutto propizia allo spiegamento delle sue doti piú autentiche.

Il discorso sui film francesi può scivolare su *Rendez-vous avec la chance* di E. E. Reinert, che è stato tuttavia un onesto rincalzo, storia di un travet, che perde un estremo appuntamento con la fortuna e rientra amaramente nella squallida norma, dopo aver per un momento sperato nella sospirata evasione, storia, dicevo, raccontata, all'inizio, senza troppa originalità, ma con un certo garbo, con una sorridente e dimessa vivezza, e poi lasciata trascinarsi e disperdersi nella banalità; può scivolare sul già citato *Orphée* di Jean Cocteau, che costituisce una ennesima variazione sul celebre mito, contaminata di tutti i sottintesi decadentistici tanto cari al suo autore. E' un film, quest'ultimo che dovrebbe seppellire per l'ennesima volta il dubbio prestigio di Cocteau cineasta, basato su equivoci dilettantistici, che pur una parte della critica continua ad alimentare, coonestando la pretenziosa volontà mistificatoria ad oltranza dell'ex *enfant terrible.*

Qualche parola è invece lecito e doveroso spendere per *La Marie du Port,* che ha costituito l'elemento « novità » in una personale di Carné, disordinata ma piuttosto completa. *La Marie du Port* rappresenta uno sganciamento aperto di Carné dai simbolismi ed un ritorno al realismo (di cui *Les portes de la nuit* possono venir considerate come un preannuncio parziale e ancora contaminate da intenzioni decadenti), ritorno temporaneo, d'altro canto, se si pensa ch'egli sta ora girando *Juliette ou la clé des songes,* basata sulla commedia surrealistica di Georges Neveux. Il realismo (o verismo?) letterario cui Carné ha fatto ricorso, per attingerne ispirazione, è stato talvolta quello di Georges Simenon, uno scrittore legato al gusto di una certa provincia gretta, di cui in questo film di Carné si trova uno specchio tanto esatto da far pensare che *La Marie du Port* rechi l'impronta, piú che del regista, del soggettista. Certa morbidezza, certi chiaroscuri, certo squallore cari a Carné qui non sono riconoscibili. Il film, in questo senso, è un po' anonimo, rientra semplicemente nell'ambito di una certa maniera francese di rappresentare il mondo della propria provincia. E questo mondo è espresso, all'inizio del film, con tocchi maestri, densi, eloquenti: basta quel funerale, a fornire d'acchito la chiave per capire un ambiente di paesino portuale. Né è questo il solo merito dell'opera: le cui due psicologie principali sono colte con attendibilità ed esattezza. Lei, la ragazza di provincia gretta, testarda, calcolatrice e furba. Lui, l'uomo ricco e ormai non piú giovane, il quale si difende come può, attratto suo malgrado, dal-

l'attacco che la ragazza, sorella della sua amante, muove al suo denaro. In questa figura Jean Gabin ha fornito una eccellente interpretazione, contemplando con un certo distacco ironico l'invecchiamento di quel personaggio di rude amatore, che fece la sua fortuna in altri tempi. E Nicole Courcel ha rivelato, dal canto suo, una personalità autentica, con quella cocciutaggine interessata, venata di infantilità e di sensualità ad un tempo. Non direi che questa ricca costruzione psicologica dei due personaggi approdi a conclusioni del tutto plausibili: il ritorno su se stesso dell'uomo, il quale alla fine si decide per il matrimonio, giunge un po' brusco. Ma non per questo l'opera manca di una sua dignità, pur rimanendo lontana dai risultati del miglior Carné.

Poca fatica costerà un discorso sulla rappresentanza inglese, squallida al punto che ho detto. Oltre al citato, assurdo ma piacevole, *State Secret*, storia dei guai di un medico americano in un ipotetico stato totalitario, gioverà ricordare *The Blue Lamp* di Basil Dearden, film celebrativo e illustrativo dei metodi e dei meriti della polizia londinese, che non manca di analogie con l'americana *The Naked City*. Nel raccontare una storia di caccia all'uomo, con successo finale di un giovane poliziotto, il quale riesce ad eliminare i delinquenti che avevano ucciso un suo collega anziano, il Dearden ha rivelato uno stile concreto, chiaro, succoso, che deriva dritto dritto da quello dei documentari della gran scuola britannica. C'è, nel film, qualche acuta apertura psicologica (gli interpreti sono di prim'ordine, specie il giovane Dirk Bogarde), e un senso vivo della tensione, che culmina nella sequenza finale nello stadio, dove il protagonista, inseguito, si rifugia e rimane ingabbiato, sequenza non del tutto inedita, ma condotta con energia e ritmo.

Give Us This Day di Edward Dmytryk è apparso a Venezia fuori concorso. Era già stato presentato in gara a Karlovy Vary ed è quindi compito d'altri, piuttosto che mio, parlarvene. A me ha fatto sopra tutto impressione, in questa splendida opera, rappresentativa della maturità ormai piena di un regista, la larghezza della pittura umana, che mira all'essenziale, al vero, all'universale, al di fuori di qualsiasi compiacimento polemico o formalistico (si eccettui qualche reminiscenza espressionistica all'inizio e un'insistenza un po' macabra nella scena della morte per soffocamento del protagonista). Mi ha fatto impressione, da parte di un americano, la sensibilità dimostrata nell'interpretazione di un mondo di cui egli è osservatore, inevitabilmente, estraneo, e pur cosí caldamente partecipante: il mondo dei lavoratori italiani negli Stati Uniti, la cui psicologia semplice, le cui esigenze umane, i cui slanci, le cui debolezze, i cui entusiasmi, le cui pene sono state rivissute con una delicatezza esemplare. E un discorso a parte meriterebbe la limpida, dolente sostanza dell'interpretazione di Lea Padovani e di Sam Wanamaker.

Alla rappresentanza americana non si può non riconoscere la coerenza, quasi tutta orientata com'essa era verso forme realistiche. (Fa, naturalmente, eccezione, tra le opere da potersi considerare in

questa sede, *Cinderella* di Walt Disney, lungo metraggio che intende ricollegarsi apertamente alla fortunata esperienza di *Snow White and the Seven Dwarfs,* della quale ripete con notevole spirito la trovata corale dei nanetti, qui sostituiti da maliziosi e intraprendenti topini, e gli errori marchiani di gusto, denunciati dalle figure amorose, leccate e leziose al massimo grado. *Cinderella* ha comunque, segnato, per Disney, il ritrovamento di una certa vena favolistica agile e ilare, cui i suoi film-rivista erano rimasti troppo spesso estranei. E' della frequente freschezza di tale vena sono testimonianza le figure lubitschianamente umoristiche del re e del suo aiutante, in eterna schermaglia ammiccante, oltre a quella della fata smemorata e stordita, che stenta a ricordarsi le magiche formule.) Occorre, d'altro canto, osservare che tale realismo raramente è trasceso in virtú di esigenze espressive che non si esauriscano in una rappresentazione piú o meno efficiente da un punto di vista tecnico, ma stilisticamente anonima. Non sono mancate cosí le delusioni aperte, come quella causata da Elia Kazan, il cui *Panic in the Streets* ha rivelato una assoluta rinuncia a quei presupposti di polemica sociale, che avevano spesso dato lievito ai suoi film, pur risultando in genere compressi da un residuo conformistico. *Panic in the Streets* è la storia di una caccia all'uomo. Nel porto di New Orleans viene scoperto il cadavere di un individuo assassinato, il quale era affetto da peste. La polizia si pone sulle piste degli assassini, non senza tenere segreta la scoperta, al fine di non diffondere allarme tra la popolazione. Tale segreto rende però assai arduo il compito degli inseguitori, i quali hanno necessità di condurlo a termine entro breve tempo, se vogliono raggiungere lo scopo d'evitare che, attraverso coloro che per ultimi hanno avuto rapporti col morto, il contagio si diffonda. Alla fine, naturalmente, l'eliminazione degli infetti avviene in tempo massimo, non senza una piú o meno emozionante rincorsa attraverso i magazzini portuali. Una storia, come si vede, qualunque, raccontata con precisione, con sciolto mestiere, possiamo soggiungere con qualche sporadico gusto dell'osservazione ambientale ed umana (certi tipi sono piuttosto ben scelti). Ma per un Kazan è poco, se si pensi alle preoccupazioni da lui dimostrate in passato, alle campagne contro la corruzione o il razzismo, da lui condotte, almeno fino ad un certo punto, con coraggio.

Se *Panic in the Streets* è stato una delusione totale, *All the King's Men* lo è stato per metà. Troppi premi si erano concentrati su questa opera, perché non si esigesse da essa una parola indiscutibilmente sua. Ed invece, Robert Rossen si è qui rivelato un regista sicuro, ma anonimo, sul piano di quell'artigianato statunitense, i cui rappresentanti potrebbero, il piú delle volte, scambiarsi il posto direttivo di questo o quel film, senza che i risultati finali ne dovessero risultare alterati. Il film di Rossen ha potuto tuttavia contare in partenza su uno scenario interessante, e questo è bastato a salvarlo, ponendolo su un piano di dignità. Tale scenario si basava su un « best seller » di Robert Penn Warren e raccontava, ispirandosi ad una figura realmente esistita, quella del Long, governatore della Louisiana dal 1932

al 1935, la carriera di un politicante del sud. Questo demagogo, di spirito elementare e di intenzioni messianiche, veniva, all'inizio della sua parabola, sfruttato, per loro fini elettorali, da capitalisti e politicanti, ai quali non sfuggiva il suo richiamo sulle masse. Messo in guardia dalle persone del suo « entourage », egli apre gli occhi, rompe la combutta e ricomincia il suo cammino da solo, con mentalità altrimenti decisa e spregiudicata (tale passaggio psicologico è nel film assai sbrigativamente motivato). Il crescente favore delle folle, alle quali egli offre facili promesse di benessere, proclamando comprensione di certe neglette esigenze sociali, lo conduce entro breve tempo al governatorato. Tale governatorato non tarda a mutarsi in una dittatura paternalistica, ma corrotta e priva di scrupoli, come tutte le dittature. Uno scandalo di cui è protagonista suo figlio colpisce il dittatore, il procuratore generale dello stato si uccide per sfuggire ad un suo ricatto, un suo nemico politico sparisce, e risulta chiaro che il governatore è stato il mandante dell'assassinio. Egli viene processato di fronte alla Corte di Giustizia, ma il suo prestigio e il timore che sa ancora incutere sono tali da farlo uscire assolto. Ma sulla porta del palazzo di giustizia lo attende il vendicatore, un cittadino qualunque ed onesto, fratello della sua amante, il quale lo ammazza a rivoltellate. E', questo, il momento narrativamente piú secco, piú bruciante del film: ai colpi dell'attentatore rispondono quelli contro di lui di un uomo del seguito del governatore, il quale lo crivella di colpi fino al sadismo. E alle rivoltellate risponde il fuoco di fila delle macchine fotografiche dei reporters. La folla, fino ad allora acclamante il suo idolo, rimane attonita, muta e incapace di reagire. Il regno effimero della violenza è finito. Il tema, come si vede, era allettante ed attuale. Per noi europei esso non manca di echi e analogie che ci riportano a situazioni e figure di casa nostra. Ma, per contro, uno dei piú vivi elementi d'interesse è dato dal vedere i modi del sorgere e del decadere di una costruzione dittatoriale in un paese eminentemente democratico. Dal punto di vista del costume contemporaneo, *All the King's Men* ha quindi una sua importanza, anche se molto piú lontano si sarebbe potuti giungere da un punto di vista psicologico, sia per quanto riguarda il protagonista, sia per quanto riguarda i suoi rapporti con i vari strati della popolazione. La fattura del film, come dicevo, è accorta senza sollevarsi da una linea di decoro, l'interpretazione eccellente da parte di Broderick Crawford e di Mercedes Mc Cambridge.

Un altro film di solido mestiere è *Caged* di John Cromwell, che ricorre ancora una volta al tutt'altro che inedito ambiente delle prigioni femminili, non senza accogliere l'abusato motivo del contrasto tra una sorvegliante sadica ed una direttrice comprensiva. Una simile impostazione, unita ad un raccontare privo di notazioni stilisticamente riconoscibili, anche se sottolineato da taluni momenti di densa tensione drammatica, da taluni effetti sonori di valore espressivo ed emotivo notevole, potrebbe far pensare ad un film di serie, non meritevole di piú diffusa attenzione. In realtà, cosí non è, poiché

Caged va considerato, da un punto di vista di « tesi », una delle opere piú coraggiose che l'industria di Hollywood ci abbia dato. Essa vuol dimostrare che i sistemi in vigore nelle carceri sono tali da portare al delitto chi ancora non sia criminale, anzi che tali da esercitare una effettiva azione redentrice. La protagonista del film, impersonata da Eleanor Parker con una delicata sincerità, ma con qualche monotonia, è una ragazza la quale viene imprigionata innocente. Le persecuzioni subite durante la sua reclusione, i contatti corruttori cui viene esposta, gli orrori di cui si trova spettatrice contribuiscono a minare il suo spirito fondamentalmente onesto, a predisporla al cinismo, al male. La direttrice si rende conto di tutto questo, ma è impotente a lottare contro un meccanismo precostituito. Cosí, essa sa, quando la ragazza viene dimessa, che la disgraziata non tarderà a rientrare nel carcere. Alla porta, infatti, la attende una macchina, con i suoi nuovi compagni, pronti ad avviarla verso il delitto, cui essa si prepara ormai con stanca indifferenza, con una cinica durezza, fino a poco tempo prima del tutto estranea al suo carattere. In questo finale, sottolineato, allusivamente ed amaramente, dal ritmo di un jazz, in questo allontanarsi della protagonista sotto gli occhi consapevoli della direttrice, va individuato il momento piú alto ed espresso del film, quello in cui la « tesi » si traduce in immagini con piú eloquente efficacia.

Anche il migliore tra i film statunitensi, *Asphalt Jungle* di John Huston, non si è sollevato al di sopra di un artigianato, pur sicuro, nobile e talvolta ispirato. A simiglianza di Kazan, Huston ha qui rinunciato a certe sue aspirazioni sociali, di cui il film precedente, *We Were Strangers*, era stato significativa testimonianza. Un « messaggio » è sí rimasto, in conformità con le predilezioni di questo regista sempre vigile riguardo ai « contenuti », ma si tratta di un messaggio piuttosto ovvio e privo di pericoli: quello insito nella contrapposizione della città, « giungla d'asfalto », sede naturale della criminalità, alla campagna, intesa come libertà, come respiro. Il danaro, il delitto non danno la felicità, sostiene il film, riprendendo in certo modo il motivo del film con cui Huston si pose in primo piano, *The Treasure of the Sierra Madre*; infatti i gangsters che prendono parte al minuziosamente elaborato colpo in una gioielleria sono destinati a far tutti una brutta fine. Morti, o in galera. In questo senso dell'inesorabile precarietà della loro situazione, in questo loro progressivo cedere, sparire, travolti, uno ad uno, risiede la forza di suggestione del film, che, dopo un inizio, statico e verboso, di impostazione dei personaggi e della situazione, acquista un nerbo, una nettezza di racconto che non ha molti riscontri nel « genere ». Lo svaligiamento della gioielleria, con la presenza incombente della polizia, che può far irruzione da un momento all'altro, è un brano esemplare e sorprendente per la freddezza scientifica con cui l'operazione è seguita. E poi comincia l'angoscioso fuggire, incalzati inesorabilmente dalla giustizia, la perdita progressiva del terreno, l'eliminazione successiva, fino a quel finale, nostalgico, arioso, in cui l'ultimo dei gangsters, dopo

aver lungamente desiderato il natio verde Kentucky, vi giunge, sfuggendo agli inseguitori, ma per subito morirvi, dissanguato, sull'erba, mentre alcuni cavalli bradi, trasparente simbolo di libertà e di purezza, si avvicinano ad ammusare il suo corpo riverso.

Huston è un narratore di una perizia sorprendente per la secchezza, il nerbo, la pregnanza nella scelta del materiale e nel suo montaggio. La seconda metà di questo suo film si può ritenere esemplare; penso a certi particolari, oltre a quelli già citati: l'arrivo della polizia nella casa dove si tiene la veglia funebre del bandito ch'essa credeva di arrestare; l'arresto del capobanda, causato dal suo indugiare, compiaciutamente sensuale, nella contemplazione di una ragazzina intenta ad una danza eccitante. E' appunto nel definire la figura di questo capobanda d'origine tedesca, anzianotto, calmo, ostinato, inflessibile, con quella segreta vena di tardiva sensualità (preannunciata da un altro particolare, la contemplazione delle figure procaci di un calendario murale), che la vena psicologica di Huston si è meglio spiegata. Con l'ausilio di un interprete di calcolata esattezza come Sam Jaffe. Ma, anche per quanto riguarda gli altri personaggi, le intuizioni psicologiche non sono state trascurabili, e perfetto è risultato l'apporto di attori non « divi », come Sterling Hayden, Louis Calhern, James Whitmore, e via dicendo.

Un film inspiegabilmente trascurato dalla giuria è *Rosauro Castro,* unico degno rappresentante della buona tradizione messicana. Tradizione, come si sa, affondante le proprie radici in una realtà tipicamente locale, contemplata da Fernandez con un certo compiacimento figurativo. Da questo si è tenuto lontano Roberto Gavaldon, regista di *Rosauro Castro* (ricorderete il suo *La otra,* rozzo, ma ricco di intenzioni degne di ricordo), il quale ha mirato ad una narrazione piú tesa ed essenziale, manifestando i segni di una influenza fordiana. Ai modi del « western » quest'opera, che racconta la storia di un tirannello di campagna, il terrore da lui sparso con i suoi omicidi, l'odio da lui raccolto, la fine tragica da lui incontrata, si ricollega con palese evidenza. Ma si tratta di un « western » messicano, che, pur rifacendosi a certi schemi narrativi, a certo materiale espressivo, non dimentica di esprimere una realtà inconfondibilmente puntualizzata. Non tutto il tessuto narrativo risulta su un piano uniforme, ma, a dispetto di qualche incrinatura o stanchezza, il film è ammirevole, e in certi brani si distende con un ritmo scandito ed agghiacciante (penso alla sequenza d'inizio, con quel paese preda del terrore, dopo l'assassinio, con quel funerale che è come una sfida, una manifestazione di fierezza, di rivolta; penso all'incontro dell'assassino con la madre dell'ucciso, che gli grida maledizione, risolto con un mirabile lungo carrello), sottolineato dalla musica del Diaz Conde, peraltro piú di una volta invadente. L'interpretazione di Pedro Armendariz è asciutta e plastica.

Una certa delusione ha destato Helmut Käutner, regista tedesco da cui è sempre lecito attendersi qualche cosa di intelligente. O al-

meno di ingegnoso. E soltanto ingegnoso va ritenuto *Epilog*, film che si fonda su una storia di una vanità desolante. Esso espone il risultato di una inchiesta, volta a stabilire le cause e i modi della misteriosa sparizione di uno yacht carico di passeggeri. Si scopre come a bordo di tale yacht dovesse avvenire l'incontro tra un mercante d'armi e l'emissario di una imprecisata potenza straniera e come un'organizzazione politica rivoluzionaria si fosse proposta di far saltare in aria la nave con i suoi passeggeri. Venutasi a sapere la presenza a bordo di una bomba ad orologeria prossima ad esplodere, il panico si diffonde tra quella gente, ma le affannose ricerche non danno risultato. Lo yacht affonda, e sola superstite rimane una piccola malese, la quale fornirà la chiave per il chiarimento dell'enigma. A beneficio di questa storiella Käutner ha speso un rilevante talento, per lo meno di natura tecnica, costruendo il suo racconto con calibrato (e spesso compiaciuto) senso dell'effetto, con lucidità di particolari, con ostentata dovizia di movimenti di macchina, con raffinatezza d'angolazioni e di soluzioni di montaggio. Un simile meccanismo, frutto di intelligenza fredda e di bravura inutile, si è giovato di interpreti singolarmente efficienti, tra cui vari illustri nomi del cinema tedesco da tempo non incontrati: Fritz Körtner, Hilde Hildebrandt, Carl Raddatz, e poi Irene von Meyerdorf, Bettina Moissi, Paul Hörbiger, e via dicendo.

Ha confermato il suo stile di bella tradizione nordica lo svedese Alf Sjöberg con *Bara en mor*, opera inficiata da quel sapore feuilletonistico, da cui danesi e svedesi sembra non possano prescindere facilmente, nell'impostazione dei loro scenari. La ragazza sedotta ed i suoi guai sono un presupposto quasi obbligatorio. E anche qui se ne incontra una e la si segue con amorevole finezza lungo tutta una vita, in cui essa non riesce a trovare la sua vera consistenza e felicità né come moglie né come amante. L'unica missione in cui la donna si ritrovi, non piú giovane e ormai sfiorita, è quella di madre. Nel seguire questo cammino amaro il racconto ora si allarga in un respiro naturalistico di schietta purezza (il bagno che la ragazza prende ignuda all'inizio, tra la curiosità pettegola dei compaesani, i quali provocheranno, col loro spirito malevolo, l'inizio della sua odissea), ora si concentra in una non frettolosa analisi psicologica, cui Eva Dahlbeck presta un bel volto sensibile. L'operatore, non a caso premiato, è Martin Bodin.

Una loro attrattiva, derivante dalla loro sincerità ingenua, hanno i film dello Stato d'Israele. Mi riferisco, piú che al decoroso ma opaco *My Father's House* di Herbert Kline (operatore il Floyd Crosby di *Tabu*), storia di un bimbo che ricerca invano la propria famiglia, dopo la bufera della guerra, ma trova comunque la propria patria pronta ad accoglierlo per un comune lavoro di ricostruzione, ad *Out of Evil* di Joseph Krumgold, storia di due giovani sposi nel quadro di una comunità ebraica agli albori del nuovo nucleo nazionale e del figlio che ne prende il posto nella comunità ricostituita, dopo la

tragedia bellica, di cui essi sono rimasti vittime. Le vicende degli individui hanno, comunque, in questi film, un interesse minimo. Quello che conta è la collettività, e l'intento dei registi è esortativo e didascalico, le opere del cinema dovendo giovare al popolo, illustrandogli le lotte affrontate e additandogli gli scopi da raggiungere. Alla ingenuità, che è però freschezza, di questi racconti, fa riscontro una tessitura approssimativa, dispersa, frammentaria. Ma lo spirito è autentico e la schiettezza delle immagini evidente; la fotografia luminósa è contrappuntata da motivi musicali popolari, che sottolineano con nostalgiche melodie il fondamento autentico dell'espressione. E che il Krumgold abbia consapevolezza del mezzo che impiega è dimostrato dalla sequenza delle marionette (la cui recita assume significato profetico), dove si nota una suggestiva intensità di ritmo, una ricerca figurativa e di montaggio, un contrappunto visivo-sonoro piú incalzante.

L'Italia si è presentata a Venezia a ranghi, per un seguito di circostanze, ridotti. Assenti De Sica, col suo attesissimo *Miracolo a Milano*, assente Germi col suo eccellente *Cammino della speranza*, assente Antonioni col suo non del tutto centrato ma interessante e coraggioso *Cronaca di un amore*, i suffragi dei piú si sono meritatamente concentrati su *Prima comunione*, opera nata dalla collaborazione di Alessandro Blasetti con Cesare Zavattini, secondo una formula che aveva già dato buoni frutti in *Quattro passi tra le nuvole*. *Prima comunione* è, come tutti i film di Zavattini, una denuncia agli egoismi umani, denuncia che d'altronde risponde, sia pure in forma sorridente e dimessa, a certe tenaci aspirazioni blasettiane ad un cinema di messaggio. Il film racconta con molto garbo e brio, la storia di una domenica mattina di Pasqua, in cui il ricco commerciante signor Carloni fu costretto a fare salutare esame di coscienza da un piccolo incidente occorsogli (tanto piú piccoli sono i fatterelli, gli spunti, e tanto piú valide ed universali sono, per Zavattini, le conclusioni). Tale incidente fu la mancata consegna da parte della sarta, dell'abito da prima comunione per la sua figlioletta. Il signor Carloni se ne pone lui stesso alla ricerca, non senza dimostrare ad ogni occasione come egli non ammetta la minima offesa e intaccatura al suo egoismo soddisfatto ed esclusivista. Egli ritira dunque l'abito dalla sarta, ma avendo voluto attar briga, lo perde e crede gli sia stato rubato; dopo averlo cercato tanto disperatamente quanto vanamente, ritorna a casa di un umore tale da mettere in serio pericolo la pace domestica (qui la commedia tende al dramma, i piccoli fatti offrono lo spunto per conseguenze gravi come la rottura di un equilibrio coniugale), la piccola felicità della bimba e dei genitori pare destinata a disperdersi, quando il vestito giunge appena appena in tempo, riportato proprio dal presunto ladro. Tutti contenti, di nuovo, e stavolta sul serio e stabilmente, come dice la canzoncina « leit-motiv ». La lezione è servita al signor Carloni, il quale rinuncerà al suo egoismo prepotente e tronfio, d'ora in avanti.

Da questo cenno si comprende come la sostanza dell'opera vada tutta ricercata nelle trovatine, nelle brevi notazioni che la gremiscono e che sono spesso straordinariamente sottili. Vero è che ve ne sono troppe, che la sceneggiatura è stata infarcita oltre misura, e quindi al prezzo di frequenti ricorsi al macchiettistico. Ma la vena del racconto riscatta di continuo queste diseguaglianze con il lampo della sua ironia e il sorriso della sua gentilezza. Inoltre, certo colloquiare dell'autore col suo personaggio offre occasione per una tecnica svelta e spezzata del racconto, di immediato effetto, per interventi « dal di fuori » che puntualizzano una situazione morale e sopra tutto per quei « pensierini » visivi del protagonista che costituiscono la trovata piú originale, anche se non tutti della stessa qualità di fantasia. Il lavorio naturale di un cervello è cosí messo a nudo, e con esso, appunto, l'egoismo di un individuo. Come quando, sparito il vestito con l'uomo cui egli l'aveva temporaneamente affidato, il signor Carloni si rivolge ad un vigile e questi gli presta, intento com'è a regolare il traffico, una moderata attenzione, il protagonista si figura quale avrebbe dovuto essere la reazione del vigile alla sua sacrosanta richiesta: arresto immediato del traffico, invito, premurosamente accolto, ai passanti, ai ciclisti, agli automobilisti, perché accorrano in aiuto di Carloni, perché si uniscano a lui nella ricerca. Ed ecco una folla solerte che si forma, alimentata da gente che accorre da tutt'intorno, anche i cantieri edilizi avendo cessato di funzionare, pur di consentire il ritrovamento del fondamentale vestito. Ognun vede quale sia la maliziosa e saggia ironia di questa trovata, molto rappresentativa dello spirito di questo film felice nei suoi ovvi limiti di « piacevolezza » che il Fabrizi ha interpretato con una espansiva ricchezza di colori.

Un assunto di notevole importanza è alle basi di *Domani è troppo tardi,* film con cui Léonide Moguy ha ripreso una sua antica vena di illustratore di problemi morali, relativi alla gioventú. Si tratta di un'opera decisamente a tesi, una tesi fin troppo apertamente dichiarata e perseguita: quella secondo cui gli adolescenti non dovrebbero venir tenuti all'oscuro riguardo alle cose del sesso, a scanso di un'ignoranza fatalmente apportatrice di turbamenti, di errate valutazioni, di pericolose imprudenze. Di questo « tabu » nocivo del sesso sono responsabili genitori ed educatori, pavidi, timidi o retrivi, che Moguy pone decisamente in stato d'accusa, valendosi, per dimostrare la sua tesi, di un episodio palesemente imparentato con altri piú o meno affini (il finale, con il tentato suicidio della giovinetta accusata di immoralità, richiama fin troppo dichiaratamente quello di *Mädchen in Uniform*). Questo episodio, che non rinuncia naturalmente al contrasto tradizionale tra educatori miopi ed educatori illuminati, con il trionfo finale di questi ultimi, si riferisce all'amore delicato che sboccia tra due coetanei e all'interpretazione maligna che di esso, valendosi di fallaci apparenze, si affrettano a dare quegli educatori legati a metodi ormai scaduti, determinando, con le loro accuse, lo smarrimento di una coscienza immatura ed il proposito

di suicidio, mandato a vuoto in extremis. Il film esige rispetto anzi tutto per la nobiltà e l'attualità dei suoi presupposti, non che per la vigile attenzione ch'esso rivolge a taluni moti dell'animo. Certe osservazioni sono fresche, ed in specie il personaggio della giovinetta, grazie anche alla dolce malinconia della sorprendente Anna Maria Pierangeli, risulta illuminato con acutezza. Al passivo dell'opera stanno le varie accennate reminiscenze, gli schemi entro cui il racconto è imprigionato, le banalità o genericità sparse nell'invenzione e nel dialogo.

Con una sconfitta abbastanza completa e clamorosa si è chiuso il bilancio della giornata rosselliniana. *Stromboli,* presentato fuori concorso, non ha giustificato né le stroncature americane, d'altronde per piú motivi sospette, né gli osanna di certa critica nostrana, all'epoca dell'assegnazione del premio Roma. E' un film che chiarisce ottimamente la situazione di crisi in cui si dibatte Rossellini, una volta esaurita la fase « documentaristica » della sua attività. Posto di fronte alla necessità di *raccontare,* in un senso piú o meno tradizionale, Rossellini denuncia i suoi limiti costituzionali, già individuabili ne *L'amore* e che fecero arenare *La macchina ammazzacattivi.* Di fronte ad una « trama », l'occhio della macchina da presa non può piú parlare da solo, ma Rossellini continua a rifiutare di sottoporsi ad un lavoro preparatorio, ad una elaborazione preventiva dei suoi film. Crede di poter indefinitamente continuare sulla via della improvvisazione e sbaglia. Se le diseguaglianze, i cedimenti erano riconoscibili nelle opere piú ispirate, in cui Rossellini riusciva per un suo prodigioso intuito a far sprigionare una segreta poesia dalla piú nuda realtà, tali difetti risultano assai piú pericolosi in opere come questa, in cui la realtà dovrebbe essere tutta ripensata, fuori da ogni intento cronistico. *Stromboli* non è un « reportage », è un film *psicologico,* o almeno dovrebbe esserlo. E' l'itinerario spirituale di una profuga, dalla coscienza smarrita, verso Dio. Ma dove il film svela il proprio franamento interiore è proprio alla fine, quando a Karen, sulla via della fuga dall'isola nella quale il matrimonio la ha condotta e in cui si sente estranea e isolata dalla ostilità degli abitanti, balena la rivelazione dall'alto, che la induce a ritornare indietro e ad accettare l'esistenza a Stromboli. Ma i modi della rivelazione, il processo di quell'animo, il come esso possa pensare di superare gli ostacoli obiettivi e gravi che pur sussistono dinanzi a lei, tutto questo nel film non appare. Al segno che lo scioglimento lascia lo spettatore freddo e dubbioso, pur giungendo al termine di una seguenza (l'ascesa e la sosta sul vulcano), tecnicamente pregevole. Di sequenze altrettanto, e piú, pregevoli ve ne sono altre, da quella dell'eruzione a quella della pesca, che hanno anche una certa funzione rispetto al cammino psicologico della protagonista. E sopra tutto mirabile è quella, analoga alla sequenza celebre di *Germania anno zero,* in cui Karen colta da angoscia e sgomento, fugge di casa e corre per le viuzze del borgo, senza una meta, senza un disegno.

Qui certi moti marginali e segreti di un animo, certa sua indefinita inquietudine sono ancora una volta illuminati da Rossellini con stupenda sensibilità, rafforzata dalla presenza di uno strumento espressivo di docile, vibratile, acutissima verità come il volto di Ingrid Bergman. Il fatto stesso ch'io citi diversi brani vi indica come il film sia ancora una volta antologico, come le suture tra uno di questi brani ed un altro siano spesso sbrigative, quasi girate piú per osservare uno sgradito dovere che per rispondere ad una necessità espressiva.

Stromboli è comunque, sia pure solo a tratti, un'opera di rilievo e di meriti; *Francesco giullare di Dio* va invece considerato il completo fallimento di una pericolosa presunzione. Quella secondo cui sarebbe possibile accostarsi a temi di simile portata, a testi letterari di simile splendore senza nessuna adeguata preparazione, senza la stesura preventiva di uno scenario solido, che tenga conto dei necessari presupposti storici, di certe inderogabili necessità narrative, senza una meditata scelta del materiale necessario, a cominciare da quello umano. I risultati di una simile allegra disinvoltura si sono constatati: Rossellini ha perduto completamente di vista le cause, i modi, la realtà del fenomeno francescano. Non si vuole, naturalmente, dire che egli avrebbe dovuto fare un film storico piuttosto che lirico; si deplora ch'egli non abbia avvertito il dovere di porre alle basi di questa sua visione lirica una precisa cognizione storica. La povertà di spirito dei fraticelli di Rossellini non è quella evangelica, ma quella volgarmente intesa; essi non sono tanto dei candidi, degli umili, quanto dei vispi deficienti. Il suo Francesco non è il ricco cittadino che fa consapevole rinunzia ai fasti del mondo; è un contadinello tra furbo e tonto, che compie azioni buffe o irritanti, in uno spirito di eterna e inutile ricreazione. Tutta la poesia del francescanesimo è qui dispersa in una serie sparpagliata di frettolosi appunti, alcuni dei quali fanno sfociare nel piú aperto ridicolo pagine tra le piú alte della nostra letteratura: si pensi all'episodio sublime della « perfetta letizia », la cui traduzione visiva indurrebbe a dar ragione a chi prende a legnate i due frati disturbatori. Non dubito dell'intima sincerità di Rossellini: ma il suo film è falso. Falsa è quella natura scolorita che dovrebbe esser sede di mistica contemplazione; falsi sono quei frati privi del minimo di idealizzazione cui un artista non può rinunciare (questa volta gli attori presi dalla vita si sono rivelati strumenti inadeguatissimi; si salvano parzialmente, tra la generale inespressività, il primitivo Ginepro e il vecchio borbottone Giovanni); falsissimi sono quei soldatacci che paion presi di peso da un provinciale palcoscenico d'opera; e grottesco quel tiranno cui Fabrizi ha prestato i piú ridicolmente smoderati dei suoi atteggiamenti. Non si può affrontare un simile tema con metodo impressionistico: al massimo si riuscirà a cogliere qualche sporadica scintilla di verità e di emozione, come nel rapido incontro di Francesco col lebbroso, come nell'inizio del mancato tentativo di predica di Ginepro, come, forse, nella finale

separazione dei fraticelli, che si avviano a predicare nelle piú varie direzioni. Ma questi brevi momenti schietti si perdono nella rozza opacità di un'opera, cui il regista ha sentito il bisogno di premettere, inspiegabilmente, alcune visioni pittoriche accompagnate da un discorsetto introduttivo. Quasi mettendo le mani avanti, conscio del proprio fallimento, della propria insufficienza espressiva. Fare, a proposito di questo film, il nome di Giotto (pare impossibile, ma è stato fatto, e molto seriamente) vuol dire aver perso ogni senso delle proporzioni. Ma anche sopravalutarne soltanto certi elementari ricerche compositive vuol dire mettersi fuori strada. Tali ricerche erano, del resto, piú evidenti nelle fotografie circolate in anticipo di quanto non lo siano nel film stesso, che condivide, sostanzialmente, con gli altri di Rossellini certa trasandatezza formale. Senza però avere dalla sua la sconcertante immediatezza d'osservazione che ha reso memorabile piú di un'opera di questo regista, a dispetto d'ogni suo limite non valicabile.

Giulio Cesare Castello

N. B. — Al momento di licenziare le bozze del presente articolo ho ricevuto il regolamento per la Mostra di Venezia del 1952. Da esso risulta che ad alcuni dei maggiori inconvenienti denunciati dalla stampa ed ai quali io già, prima di oggi, feci cenno su questa rivista, si è cercato di porre riparo. Ne prendiamo volentieri atto con la speranza che i punti ambigui del nuovo regolamento non si prestino a frustrare le buone intenzioni.

Diorama musicale della XI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

La decantata — da taluni — mancanza di rapporti fra visività ed auditività, con il primato in velocità e quindi in percettività alla prima, obbligherebbe il sottoscritto ad errare ancora per il deserto Lido di Venezia, intento alla laboriosa digestione delle circa settanta colonne sonore ingurgitate durante il recente Festival Cinematografico. L'invidia per gli specializzati del solo *visivo,* guizzati liberi d'ogni impegno alla velocità di 300.000 chilometri al m'' — pari alla velocità della luce — peggiorerebbe la digestione e Dio solo sa quando e come finirei con i poveri 360 metri circa al m'' che il suono percorre quando è ben disposto.

Evidentemente non si possono scindere gli elementi costitutivi, le arti partecipi del fatto filmico: non resterebbe nulla di questo e altrettanto di quelle. Se tali note giungono tardi sull'avvenimento veneziano non ne ha colpa il suono e la sua velocità, ma un'infinità di altre trasferte musicali che hanno occupato gran parte di musici e critici italiani sino a poco fa e la volontà di ripensare all'avvenimento veneziano con occhio (e con orecchio) piú lontano possibile nel tempo e piú disposto, cosí, ad una sintesi serena.

Questa, a volere esser sbrigativi, categorici e schietti, è presto fatta: di musica nei lungometraggi ce n'era poca, e sin qui niente di male; il peggio era nella sua qualità. Nulla d'eccezionale come invenzione musicale a sé stante — e qui le delusioni maggiori dovevano darle i nomi piú risonanti di fama musicale vera e propria —, pedestre e *routinière* l'applicazione filmica, evidente lo scarso impegno di quasi tutti i musicisti e la poca intesa fra questi ed i registi. Ciò sia detto in sede di bilancio generale e per i soli lungometraggi, con le riverite e debite eccezioni che, essendo poche e spesso parziali di uno stesso film, servono a confermare quanto è apparso come deplorevole regola.

Al contrario, nei cortometraggi si notava, in generale, una maggiore ricerca di nuove soluzioni, una piú illuminata pianificazione di rapporti visivo-sonori cosicché la musica pareva uscire da una necessità espressiva, frutto probabile di una maggiore responsabilità e di un maggiore impegno da parte del musicista.

E' doveroso, però, riconoscere la posizione vantaggiosa del musicista del documentario: la quasi costante continuità di stesura musi-

cale, la maggiore libertà ed unità espressiva, una conseguente possibilità di sperimentare linguaggi audaci e spericolati, il conforto che deriva al musicista dal riconoscimento dell'importanza dell'opera sua per la riuscita generale dell'intero film, sono gli elementi di tale vantaggio. Così, nei risultati più felici, l'unione fra visivo e sonoro è tale da far credere che un paesaggio, un'inquadratura architettonica, una mostra figurativa, un complesso industriale, un'organizzazione di trasporti, una manifestazione di lavoro umano o di vita comunque espressa abbiano una loro musica interiore e che al musicista spetti solo di tradurla in atto.

* * *

Ma torniamo alla Mostra di Venezia ed al suo bilancio sonoro e cominciamo dal film premiato per il miglior commento musicale. *Gone to earth*, con musica composta e diretta da Brian Easdale con la *The Boyd Neel Orchestra*, ci presenta una nuova realizzazione del compositore di *Scarpette rosse;* indubbiamente l'impianto ballettistico e teatrale di questo film concedeva al compositore maggiori possibilità, l'orchestra della Reale Filarmonica di Londra è qualcosa di meglio e di diverso da questa *Boyd Neel Orchestra* e certamente come direttore Brian Easdale non vale Sir Beecham. Non è escluso quindi che nell'assegnazione del premio per la migliore musica abbiano influito il successo ed il merito arretrati; però anche in *Gone to earth* (traducibile pressapoco in « Tornata alla terra » — technicolor inglese sceneggiato, prodotto e diretto da Michael Powell e Emeric Pressburger — la musica inglese non sfugge al suo destino d'essere *distinta*. E si prenda l'aggettivo nel migliore e più mondano dei significati.

Brian Easdale s'è trovato di fronte a un film d'un romanticismo un po' ritardato e fasullo e, da buon cultore della musica funzionale e con tutti i quarti di nobiltà artigiana a posto, ha risolto il suo compito con precisi ed efficaci interventi alternati a lunghe pause. Un sapido impasto orchestrale, il sapiente uso d'una successione armonica, d'un ritmo, bastano a Brian Easdale per entrare in una situazione e coglierne il senso lirico o drammatico o descrittivo. Così è per un ritmo di cavalcata che porta al fatale incontro notturno di Jennifer Jones e di David Ferrar sulle spalle dei quali peserà poi l'obbligo di condurre in fondo il dramma pieno di predestinazioni, di ereditarietà e di aspirazioni religiose. A proposito delle quali la musica ci dice tutto e più presto e molto meglio del visivo e del dialogo con la canzone « Harpe du Ciel », la cui arcaica melodia celtica — accortamente armonizzata ed affidata all'arpa accompagnante la filiforme voce della protagonista — crea la migliore e più riuscita suggestione ambientale e lirica.

La qualità musicale di questa canzone, con i suoi ritorni variati durante il film, riscatta — sia essa originale o tratta da elementi di folclore — la mancanza di unità della colonna sonora che, nei rima-

nenti dettagli, s'impone piú per l'ottima ed accorta fattura che per levatura di fantasia.

.. Per gli altri film dell'*équipe* inglese — escludendo *Cristo fra i muratori* perché fuori concorso — la qualifica di *distinto* l'hanno salvata le esecuzioni e i recordisti del suono, veri maghi della tecnica ai quali i compositori devono molte salvezze in *corner* di musiche assolutamente prive di pregio artistico.

* * *

Se è lecito credere che per un pelo qualcuno perse la cappa, questo lo si deve per Israele e per il suo film *Out of Evil* (« Al di là del male »). Nella mancanza di equilibrio e di giusti rapporti fra pregi puramente filmici e quelli musicali, decisamente superiori presi in se stessi ma non sempre richiesti dalle esigenze poetiche e narrative del film, deve, a mio avviso, ricercarsi quel pelo per cui Karol Rathaus, il compositore, ha perso la Coppa. Il film, scritto e diretto da Joseph Krumgold, narra della colonizzazione ebraica della Palestina attorno al 1920; onestamente e con una decisa lentezza gira piú nei limiti d'un buon documentario piuttosto che in quelli del contrasto drammatico. Ma c'è in esso una commedia di marionette che precisa lo sfondo biblico del film e riesce a potenziarsi drammaticamente sia pure piú in senso teatrale che cinematografico; la piccola opera dei pupi fa d'uno di essi, di Bileam, il vero protagonista della vicenda la quale, portata su un piano melodrammatico, chiede e reclama la musica. Karol Rathaus ne ha data di buonissima, schietta ed efficace, condotta con una maestria talvolta sinfonica e tal'altra teatrale di ottimo pregio. Il suo strumentale solido e nutrito, la continuità ed unità stilistica del suo procedere, l'aggiornata sensibilità che non sconfina in astrazioni e la stessa quantità di musica devono aver incantato persino il regista che mostra una evidente compiacenza nell'ascoltare il suo musicista, vuoi alzando troppo il tono del *missaggio,* vuoi adeguando il ritmo narrativo a quello musicale. Da ciò il principale difetto che coinvolge regista e musicista in un risultato non perfettamente cinematografico.

* * *

Un altro film contenente un commento musicale ben diffuso, curato e di buon impegno era lo svedese *Bara en mor* (« Soltanto una madre »); Dag Wiren l'ha composto conl'evidente scopo di fasciare tutta la pellicola con una costante ed unica espressione: ottima cosa per l'atmosfera generale, meno buona per il risultato di generale pesantezza. Però le melodie sono ben definite e riconoscibili, la timbrica strumentale molto ben scelta ai fini cinematografici ed il livello generale serio, dignitoso e antidilettantesco.

Di dilettantismo musicale un po' presuntuoso e sfacciato si sono avuti esempi in parecchie produzioni di lingua spagnola: cosí ha fatto

sorridere il tentativo di fare, con le vicende e le musiche del musicista messicano Juventino Rosas, una specie di *Angeli senza Paradiso* sud americano, ha prodotto senso di penosa pesantezza la colonna musicale di un altro film messicano, *Rosario Castro,* dovuta a Enriquez Dominguez il quale, fra l'altro, deve avere una insofferenza del fotogramma tanta è la cura di non aderire ad esso. Migliore impianto ed avvio aveva il commento di Raul Lavista per un'imitazione musicale, in ritardo di vent'anni, del Dottor Jekyll: *El ohmbre sin rostro* (tale è il titolo del film) ha infatti una musica che, partita dal ceppo straussiano, arriva alle soglie dell'espressionismo, ma per mancanza di propulsione ed animazione ritmica rende noiosa ogni coerenza espressiva e piatte le trovate armoniche e strumentali. Di musica scema ed in tutto all'altezza del valore dei film si può parlare per gli spagnoli *Don Jouan* e la *Noche del sabado* (musicista Manuel Parada).

* * *

La produzione U.S.A. apparsa quest'anno a Venezia acuiva un aspetto già osservato in quella inglese: la scarsità, la rarefazione o addirittura l'ostracismo dato alla musica e la sua sostituzione con una verbosità che — se è vera la intrinseca sinteticità della lingua inglese capace con una delle sue di impattare tre parole nostre — minaccia la fama di chiacchieroni attribuitaci da un luogo comune storico. Il dialogo non ha le possibilità d'articolazione ritmica della musica e questa sola può alterare il tempo determinandone le *durate* in virtú di quell'agogica proveniente dall'elemento ritmico che le è peculiare. Ciò si avverte per *Panic in the Street* (« Bandiera gialla ») unicamente dotato di sonorità interne al fotogramma, per *Asphalt Jungle* ove le sirene d'auto della polizia ed una buona sequenza di *samba* non giustificano il disturbo di Miklos Rozsa e per *All the King's Men* (« Tutti gli uomini del Re ») ove il musicista Gruenberg è presente solo negli annunci iniziali. Max Steiner ha invece composta musica funzionalissima per *Caged* (« Recluse »), Michel Michelet ha creato un buon *ritmo interno* alla protagonista di *Once a trief* (« Una volta ladra ») ed ha rinnovato la suggestione del claxon azionato da una mano moribonda trasfigurando poeticamente l'idea non nuova con riprese armoniche di ottoni nervosi e potenti; in *September Affair* (« Accadde in settembre ») una delle ultime canzoni di Kurt Weill, alquanto carina seppure dolciastra, accompagna Joan Fontaine e Joseph Cotten in un giro turistico per un'Italia fatta ad uso e consumo degli americani.

Da *Cinderella* di Walt Disney — pur ammettendo una certa stanchezza nell'invenzione resa evidente dall'imitazione di se stesso che l'autore qui va compiendo — proviene sempre qualche utile lezione. L'applauso che durante la proiezione pubblica è stato tributato alla sequenza delle bolle di sapone merita un commento. Fra i duri lavori cui la matrigna obbliga Cenerentola c'è quello di pulire i pavimenti con acqua e sapone; essa vi si accinge cantando. Dalla schiuma sapo-

nosa esce una bolla iridescente che riflette l'immagine di Cenerentola: il lavoro continua di pari passo con la canzone. Ma una seconda bolla ed una terza ancora si formano e riflettono a loro volta l'immagine mentre la canzone sincronicamente si sviluppa a due e tre voci con il tipico andamento di *Chorus* da jazz. Tutto ciò con una successione di durate e di cadenze ritmiche intraducibili in termini narrativi, ma cosí immediate e irresistibili nell'effetto da provocare un consenso quasi fisico.

La lezione di Disney è tutta in questa felice intuizione, nella saldatura in linguaggio ed espressione filmica dei rapporti d'ogni arte, nel superamento d'ogni polemica sui mezzi con un paziente lavoro artigiano teso al successo per sé e per tutti i collaboratori. Anche la musica di *Cenerentola* è figlia di una cooperativa: alla direzione (intesa anche come collegamento con il soggettista-regista) Oliver Wallace e Paul Smith, canzoni di March David, Jerry Lewingstone e Hall Hoffmann, senza contare gli ignoti strumentatori, trascrittori, specialisti del coro, del jazz ecc., ecc.

* * *

Poche parole sul blocco austro-tedesco presente con tre film: *Das Vierte Gebot* (« Il quarto comandamento ») con musica di pretese espressionistiche di Russ Bovellino evidentemente affaticato da una lenta digestione degli stilemi della scuola viennese, *Epilog* di Helmut Käutner cui la musica di Bernhard Eichorn non trova modo di aggiungere rilievo tanto è minuziosa la pignoleria narrativa del regista e quel *Frauenartz Dr. Praetorius,* con regía soggetto e interpretazione di Curt Goetz, che dovrebbe far ridere o almeno tenerti allegro e invece ti rattrista come un pachiderma in atto di imitare un cagnolino che dà la zampina. Il signor Goetz dirige anche un'orchestra di allievi ginecologi (!) e fa delle osservazioni tecnico-estetiche quale le può fare Furtwaengler ai suoi filarmonici, con il risultato di eseguire un *Gaudeamus igitur* gonfiato ed impaludato di tali toni accademici da ricordare i Maestri cantori (nella rielaborazione (!) di Franz Grote, responsabile della colonna musicale di questo film).

* * *

L'*équipe* francese, presentatasi con un livello artistico piú alto e selezionato d'ogni altra, ha sparato a vuoto, nel settore musicale, i nomi di Darius Milhaud e Georges Auric. Del primo non era originale neppure lo strumentale realizzato da Manuel Rosenthal; poi il regista di *La vie commence demain,* Nicole Védrès, aveva lasciato cosí poco suono, nel *missaggio,* alla musica di Milhaud, che riusciva difficile percepirla. C'è però chi maligna pensando al guaio evitato!!!

Del secondo la musica per l'*Orphée* di Cocteau è una cosa che somiglia alla fantàsia del regista: falsà anche quando vuol essere modesta e flatulente di culturalismo indigesto.

Le musiche di *La ronde* e di *Dieu a besoin des hommes* sono un elemento di alta suggestione ed hanno grande merito nel successo ottenuto; la prima utilizza un valzer graziosissimo di Oscar Strauss condotto garbatamente in giostra armonica e timbrica da Joe Hayos e *Dieu a besoin des hommes* sfrutta la coralità (proveniente dal folclore bretone) bene eseguita dal complesso vocale Marcel Coraud e male cucita dagli interventi sinfonici di René Cloerc. Inesistente la musica di *Justice est faite*, vincitrice del premio S. Marco, e noiosetta quella di *Rendez vous avec la chance* dovuta al garbato Joe Hayos che ha tutta l'aria di essere stato un buon allievo de l'Ecole Normale di Parigi.

* * *

Per dovere di cortesia verso le nazioni ospitate si parla per ultima della musica cinematografica italiana. Essa, tecnicamente, non ha nulla da invidiare a quella straniera e può con essa competere per l'ottima attrezzatura ed imporsi qualitativamente solo che produttori e registi capiscano l'importanza del contributo musicale ed i musicisti si selezionino e non considerino come secondaria la produzione che il cinema richiede loro. Detto ciò non resta che elencare i musicisti italiani presentatisi nelle produzioni in concorso: Renzo Rossellini (*Francesco giullare di Dio*), Nino Rota (*E' più facile che un cammello*), Alessandro Cicognini (*Prima comunione* e *Domani è troppo tardi*): la musica del primo risente delle cure attribuite ad ogni elemento componente il film: il suono è ben calibrato, sobrio lo strumentale, buoni i sottofondi e tali da lasciare i necessari spessori per i quali si fa strada il dialogo ed il parlato, abile il *missaggio* ed opportuni gli interventi ed i silenzi del musicista. Purtroppo la sostanza espressiva della musica è oleografica e la staticità ritmica ed armonica non compensata dall'invenzione melodica scontatissima e risaputa. Non esiste neppure l'attenuante della ricostruzione storico-ambientale affidata ad Enrico Buondonno che ha curato i canti liturgici, i quali lasciano perplessi con il gregorianeggiare non sai se vero o falso e cosí lontano dal fervore popolaresco della *Lauda* che affermava, proprio nell'Umbria francescana, la sua fresca stroficità in contrasto con la cerebralità prosodica e metrica del *Cantus Firmus*.

Il commento di Nino Rota, portato ad una controproducente esattezza esecutiva da Franco Ferrara, non rileva sufficientemente i motivi ora fantastici ora reali del film. Resta sempre a mezza via fra terra e cielo, ha scarsa funzionalità e precisa solo la sua poca sostanza musicale.

Di per sé quasi inesistente ma funzionalissima è la musica di Alessandro Cicognini per *Prima comunione*. Con pochi mezzi, con un mo-

tivetto da quattro soldi affidato al pianoforte ed una canzoncina cantata da un invisibile *speaker* ha saputo entrare nello spirito del film e contribuire al suo ritmo farsesco; tutt'altro risultato ha colto in *Domani è troppo tardi* ove l'assunto espressivo pare rivelarsi piú grande di lui e la musica lattemielosa, insistente a sproposito, retorica e presuntuosa nuoce e guasta il *climax* espressivo che Moguy tende a costruire.

* * *

Se dei molti documentari apparsi all'ultima Mostra Cinematografica di Venezia vogliamo fare un bilancio complessivo per quanto riguarda le colonne musicali, dobbiamo ripetere quanto già detto: che in essi il livello generale è di qualche gradino superiore ai lungometraggi. Nei documentari la musica pare distenedrsi a suo agio e compiacersi di eliminare il fattore drammatico — proprio dei lungometraggi — dal ruolo di intermediario fra lei ed il pubblico e di diventare essa stessa intermediaria tra questo ed il visivo. Inoltre la continuità, in *durata*, del discorso musicale — cosa assai rara nei lungometraggi drammatici — consente delle soluzioni di forma e pretende una unità d'espressione che sono le condizioni prime e determinanti d'ogni musica di valore autonomo ed intrinseco.

Non si creda, però, che tali condizioni e circostanze siano sufficientia creare commenti sonori sempre validi per i cortometraggi; non esiste, neppur qui, una meccanicità che garantisce il prodotto e l'artista vero marcherà anche nel musicare un documentario la sua distanza dal dilettante o dall'improvvisatore. Ciò si è riscontrato — nonostante il riconosciuto livello — anche nei documentari apparsi a Venezia; a proposito dei quali penso di operare ultilmente procedendo per sintesi e serena cernita; considerando alcuni film tipo, a mio parere piú rappresentativi, almeno per quanto riguarda la colonna sonora.

Le colonne prescelte come *modelli* o *tipi* su cui discorrere validamente appartengono quasi tutte a film pregiati: *Visite a Picasso* e *Millesimo di millimetro* hanno meritato i due premi internazionali per i cortometraggi e *Beaver Valley* di Disney quello internazionale a disposizione della giuria, da assegnarsi per una eventuale motivazione. Segno non casuale che anche la buona colonna musicale è stata di valido contributo alla riuscita complessiva di questi film e prova inequivocabile e comrpovante l'utilità — dirò mgelio: la necessità — che regista e musicista si intendano *prima*, per ciò che riguarda la distribuzione e pianificazione di interventi musicali.

* * *

La motivazione per cui il documentario di Walt Disney veniva premiato era pressapoco quello di avere portato in questo campo i modi e la tecnica del disegno animato che lo ha reso celebre. Il suo cortometraggio ritrae la vita degli animali allo stato libero nel grande parco

di proprietà dello stesso Disney e, piú propriamente la vita associata ed organizzata dei castori.

Per molta parte del film, il technicolor standardizza oltreché i colori anche l'andamento ed il ritmo *dimostrativo* del film e pure la musica consegue un procedere piatto ed uniforme; ma una sequenza — e per la veritàdi ampio respiro — umanizza, ironizzandola alla maniera di Disney, uttta questa animalità brada. Da questo momento la musica acquista necessità ritmica e funzionale, che è tipica dell'espressione e dei giochi geometrici del disegno animato, sempre imparentato alla maniera attuali del balletto. Un usignolo, una rana ed altre poche bestie alternativamente ritratte in primo piano con progrediente incalzare di fotogrammi; alternano i canti ed i loro versi carateristici sul famoso concentrato della « *Lucia di Lammermoor* » di Donizetti. A cominciar dal famoso « cih raffrena il mio furore » la natura si anima e — mi sia perdonata la blasfema affermazione dei purissimi colleghi e dalle vestali del melodramma — la stessa musica ringiovanisce. Il sempre discutibile — in sede estetica — procedimento di Disney di interpretare — costi uqel che costi — musiche note e celebri di contenuto ora relativo ed ora assoluto, pone la musica a tutto il documentario — nella sequenza basata sulla « *Lucia di Lammermoor* » — su un piano che non è piú né al *di sopra né al di sotto dell'uomo*. Se mai, — e sia detto con tutto il rispetto per l'*homo sapiens* alla cui specie apparteniamo tutti — è l'uomo che si porta sul piano della bestia prestandogli i suoi modi, le sue idee, i suoi sentimenti e persino la sua arte e la sua musica.

Ciononostante, e con buona pace di tutti i custodi della dignità umana, la sequenza è divertentissima e la musica cosí interpretata cessa d'essere nella « Lucia », direi quasi di Donizetti (per quanto né un ritmo, né un particolare strumentale siano stati alterati) per diventare di Disney, un'emanazione del suo particolare mondo fantastico, evidentement eben radicato e convinto se è capace di trasfigurare quanto di precostituito gli viene sotto mano.

Se la natura animata od inanimata, se i prodotti dell'uomo, del suo lavoro e del suo ingegno vorranno essere documentati con questo procedimento, alla musica dei documentari toccherà operare una trasformazione e convertirsi alla tecnica ritmica e costruttiva dei disegni animati; in sede estetica dovrà aderire ad un terzo livello, oltre ai soliti *di sotto e di sopra dell'uomo*. Ma una definizione od una dizione non fanno problema nelf econdo terreno della cinematografia.

Nel casos pecifico di *Beaver Valley* è evidente che la scelta della pagina donizettiana aderisce al personale modo di pensare di Disney: prendere a prestito da musiche notissime il lato esteriore, l'aspetto edonistico ed entrarci dentro con il cavallo di Troia della sua fantasia, da cui escono, armati della corrosiva e deleteria arma della caricatura, le piú impensate trovate. Di quelle musiche resterà solo l'interpretazione di Disney; a meno che la capacità di resistenza di esse non respin-

gano gli assalti e le mura del *contenuto assoluto* di musiche come *Toccata e Fuga in Re Min.* di Mach non obblighino al compromesso o — come è per la *Sesta Sinfonia* di Beethoven — all'insuccesso.

* * *

« *Visite à Picasso* » realizzato da Paul Haesaerts si vale di un commento musicale a *tandem*: Froidebise e Souris ne sono gli autori; mezzo usato, unico per i due compositori, l'organo. Il documentario ci conduce al rifugio di Picasso, a Vallauris, dentro il suo studio ove l'origine artigiana dell'arte Picassiana si accentua e si precisa senza pretendere di spiegarci i trapassi stilistici e le contraddizioni della sua arte. Posto dietro un cristallo egli vi disegna a rapidi tocchi: forme e scene nascono come per incanto e si compongono spontaneamente, come nascenti da una visione interiore.

I musicisti — di cui uno, André Souris, mi è personalmente noto come assertore e fautore delle piú avanzate correnti artistiche — hanno fatta una acuta analisi criticad el film, tracciato un programma esatto e preventivo di lavoro; la scelta dello strumento, dell'organo — sia essa dettata da contingenze o voluta dagli autori — entra perfettamente nell'economia espressiva del film: con la sua austerità non disgiunta da essenzialità si adegua alle *maniere* di Picasso. Infine la sonorità che può sviluppare è tale, ed altrettanta la possibilità di variare le registrazioni ottenendo gli impasti piú impensati, da fare auspicare frequenti utilizzazioni di questo strumento. Il documentario su Picasso, come qualunque altro di argomento artistico, è di quelli che si dicono *al disopra dell'uomo;* il musicista deve comprendere, assimilare, amare il soggetto e renderlo oggetto di una attiva passione, fino ad aiutare, con la musica, a comprenderlo.

Con essa e per essa può persino tentare un'analisi ed una interpretazione dell'opera o nell'arista documentato; a cominciare dal titolo, che nel film di Haesaerts è già ambientatore col procedere cromatico di una musica ambigua di tono e sfuggente alla posa.

Conoscendo le predilezioni *seriali* o *dodecafoniche* di André Souris penserei di distinguerne il suo contributo musicale e di coglierlo durante i disegni di Picasso; la costruzione *seriale* — ridotta èqui a termini calligrafici e decorativi e perciò cerebrali — segue il pennello del pittore con la stessa lucida, fredda e spietata intelligenza con la quale la mente di questi comanda alle linee di convertirsi in figure. C5è un indubbio parallelismo procedurale, una parentela di senso architettonico o per lo meno costruttivo, fra il disegno che Picasso conclude in « allegoria pastorale » e la musica che i suoi segni accompagna fino a completarsi *seriamente* a disegno ultimato. Le aggressività dei suoi sovrapposti, assolutamente logici ma non meno aggressivi, non sai se spiegano Picasso o se questi rende accetabili quelli; è indubbio, però, che le due componenti, le due arti, in questo caso si compenetrano e portano il pubblico sia colto od incolto — in presenza di un *climax* già

quasi drammatico che può spiegare, — all'insaputa di chi vede ed ascolta — il dramma della creazione artistica o, per lo meno, renderlo evidente.

Ottima la inserzione dello *speaker* che lega le zone musicali senza disturbarle, quasi recitativo fra piú *arie* drammatiche o liriche risolte unicamente dal rapporto visivo-sonoro.

* * *

L'industria, la tecnica e la meccanica delle misurazioni infinitesimali, la matematica confinante con la filosofia del numero astratto pongono il documentario, « *Millesi modi millimetro* » nella categoria *al di soto dell'uomo*. Parrà impossibile, ma anche al disotto di questo presuntuosissimo bipide, il cinema riesce a trovare una sua poesia, per lo meno una *poeticità*. Se la nostra epoca vuole cercarsi e trovarsi un'espressione propria deve guardare ai prodotti del lavoro, della scienza e dell'impiegou mano che maggiormente caratterizzano questo nostro tempo, come ad elementi propulsori o radiatori di un'espressione poetica alla quale bisogna chiedere — senza paura — un *ethos*.

A tale richiesta non si è sottrato il giovane musicista Gino Marinuzzi junior e il film guadagna in interesse — considerata soprattutto l'aridità della materia — dall'audace impostazione del suo commento. Anche in questo documentario lo *speaker* per lo piú non è *convincente* con la musica; è come se tracciasse il soggeto od un tema spiegando un particolare tecnico, per lasciare alla musica di unirsi al visivo con la stessa funzione che ha nel balletto. Al posto di danzatrici in *tutú* o di apollinei danzatori dissessualizzati, aghi, cerniere, denti, ruote, sfere, ed altre mille diavoleria meccaniche si muovono e la musica dà ordine ad ogni loro movimento, ne determina fisicamente il ritmo, li spiega, insomma, rendendoli decorativi e divertenti. La crudezza realistica dei rumori è stata abolita e trasfigurata in una musica dinamica di ritmo e di timbro, pronta a sottolineare senza nascondersi in un comodo ed anodino sottofondo. Se l'unità formale non è posta come assunto, perché ogni sequenza vive di vita propria, un'unità estetica, viene invece, pienamente centrata; al posto di *rondò*, di *temi con variazioni*, di *forme sonata* è evidente una compatta e coerente unità sinfonica proprio del musicista di buona razza ed in possesso di una sensibilità aderente al suo tempo e di una tecnica musicale e musico-cinematografica ragguardevolissima.

I brevi e concisi tratti nervosi e ben articolati procedono, cos con passi gagliarid tra i magici macchinismi. L'armonistica pluritonale, la ritmica vivace, lo strumentale essenziale ed affidato a timbri particolarmente congeniali alla colonna sonora, hanno gran parte nel risultato generale di questo cortometraggio che onora regista e musicista.

Adone Zecchi

Per una idea della crisi

Una idea di Europa rimane ormai fatalmente connessa a una idea di crisi. Un mito, in un certo senso, che si rispecchia in un mito; risultando difficoltosa in modo assoluto la scissione dei due termini, e ugualmente distinguerne le componenti fondamentali nel margine dei loro risultati: poiché, motivi di un tema unico e desolato, si annodano avviluppandosi in un caos caratteristico del medesimo loro manifestarsi. Alla fine: fame, violenza, sesso — feticci grotteschi e malinconici — risultano figure della nostra stessa fisiologia; assiduamente insidiando lo sforzo di dialettizzare una condizione; di restaurare, entro un paesaggio di errori consumati e trasmessi, non soltanto una società, ma l'uomo stesso.

E' evidente che da un punto di vista storico non si possa proporre semplicemente una crisi del « novecento » — concetto manifestamente limitativo — ma piuttosto supporre, nell'atto di delineare un nostro particolare problema, l'« humus » dal quale si origina; un « excursus » quindi attraverso il tempo complessivo dell'uomo, onde ricavarne delle costanti manifestazioni al di sopra delle condizioni contingenti. Le quali costanti appunto: fame violenza sesso — riducibili peraltro a valore unico — emergeranno assiduamente di contro a una forza tendente a tramutarle, a utilizzarne la implicita energia; o magari, freudianamente, a sublimarle.

Qui interessa necessariamente restringersi al nostro tempo, individuarne, o soltanto tentarne, una sorta di numero segreto: che appare infine essere la « coscienza » della crisi nell'atto stesso di viverla e di alimentarla. Un giuoco quindi consapevole e non piú una esistenza al margine dei problemi: di conseguenza una responsabilità assoluta e non dilazionabile incombente sul nostro tempo.

In questo senso la nostra situazione si delinea senza termini di raffronto: unica; in questo senso si giustificano i tentativi, le sconfitte, le frequenti indagini in un territorio dell'assurdo.

E' evidente intanto che gli impulsi di rivolta e quelli contrapposti di reazione abbiano raggiunto, appunto nel novecento, una caratteristica dinamica estremamente sollecitata, da far pensare a un regime convulsivo; per cui il senso della tragedia, della condanna, scaturisce a prescindere dai provvisori risultati — dal ritmo stesso di essi. Si pensi intanto che l'idea di rivolta, anteriormente occulta e come ri-

stretta a un sentimento individuale o comunque episodico, si carica ora consapevolmente di un valore sociale, anche se manifestata e sofferta nell'ambito individuale, tendendo a forzare una condizione di solitudine; sicché si avvera nell'uomo cosciente una misura assidua della crisi, un dissenso per cosí dire vivente e riscontrato sugli accaduti: sul « tempo » stesso, poniamo, del lavoro o del sesso. In questo senso l'opera filmica, appunto nel riproporre ad ogni momento un valore drammatico del movimento, del « Kínema », assurge a fattore di primo interesse.

In un simile paesaggio difatti il cinema giustifica il suo nascere, il suo sviluppo; magari le sorde cadute: risultando infine mezzo necessario, non tanto per « cantare » una condizione dell'uomo quanto per denunciarla. Arte cioè che trova una sorta di « élan vital » nella accusa e si rifiuta alla contemplazione. Del resto, sotto tale angolo, non fa che accelerare un processo, dar forma istantanea e consapevole a una tendenza riscontrata, in senso figurativo e letterario, fin nell'ultimo ottocento.

(Non si pensa naturalmente qui a una filiazione del cinema dalla letteratura o dalla pittura, ma piuttosto a un affratellamento di esso con le attività estetiche che lo hanno preceduto o accompagnato; di piú, alla accettazione da parte di esso di un uguale impegno, di una uguale coscienza; riportata in una inedita geografia delle figure e dei sentimenti; il dato unico risultando — da un Dostojevskij a un Van Gogh, a un J. Renoir — un bisogno totale di « realizzare », di « chiarire » il destino dell'uomo.)

Nel campo figurativo intanto si prolunga una crisi che agli inizi sembra coincidere appunto col rifiuto alla contemplazione; la disposizione a creare un rapporto emotivo inderogabile tra lo spettatore e il quadro; e ciò in quanto si esaspera, si moltiplica la carica interna al colore e al disegno: la figura vibrando fuori del proprio spazio fisico nel tentativo di un movimento e quasi di un franto discorso. Una istanza puramente dinamica che sollecita grafia e colore: il risultato di un tempo « futuro » che scaturisce dal tempo « effettivo » della composizione. Tale impulso dinamico si traduce naturalmente in deformazione sulla tela, dalla quale la figura tende a liberarsi in una sorta di contrazione, di spasimo. Se ne vedano i risultati indicativi in Daumier (*Le fumeur, Paillasse, Sur la scène,* ad esempio: dove le immagini vengono succhiate quasi dalla urgenza del loro interno dinamismo), e si pensi alla fitta polemica del pittore. O si osservi, per un simile risultato, *Le lupanar* di Van Gogh, e dello stesso *La moisson, La route aux cyprès*: dove il movimento si fa totale anarchia, definitiva rottura di un mondo incrostato corrotto dalla stasi.

Altrove poi si riscontrerà una intenzione ritmica piú meditata, uno studio metodico e insieme un gusto notevole, un precorrimento, della inquadratura. Si osservi ad esempio *La serveuse de bocks* di Manet, con la gamma sottile e insinuante delle vibrazioni; *Le Moulin de*

la Galette, Petit nu assis, di P. A. Renoir; o magari certe frantumate composizioni del nostro Boldini, come la *Carrozza a Versailles;* infine *Danseuse, Fin d'arabesque,* etc., di un Degas, instancabile ricercatore di ritmi: dove la velocità veramente diventa motore unico della composizione. E' infine l'urgenza di una lotta impegnata per liberare la materia dalla stasi e « inventare » una energia; e si riscontrerà da un Kokoschka a un Rouault, poniamo; a un Boccioni a un De Pisis: nel quale la velocità assurge a mera intuizione della materia.

D'altro canto vi è un paesaggio letterario entro il quale si è manifestato il tentativo azzardato di imprimere la cifra del movimento sulla pagina. Una magari anarchica dinamicità che scuotesse la architettura cristallizzata esausta della pagina usuale; una interrogazione assidua che ne mettesse in movimento, da un fulcro interiore, tutte le ragioni.

(Si pensi al senso del ritmo, del colore nelle « Vocali » di un Rimbaud; l'apertura: « *A* nero, *E* bianco, *I* rosso, *U* verde, *O* azzurro... ».)

Siamo già di fronte alla pagina intrisa degli umori della crisi. Una coscienza serrata della disfatta e un appello che vuole guadagnare il mondo; un forza vergine della parola che compressa, caricata di infinite sollecitazioni e allusioni, tende a sfuggire alla medesima costruzione del periodo e aprirsi uno spazio al di fuori; risolvendosi magari, a volte, in grido cavo e dilaniato.

I poeti, dice Paul Eluard: « Hanno imparato i canti di rivolta dalla folla infelice e cercano di insegnarle i loro canti ».

Si giungerà alla atroce bestemmia di un Lautréamont: « Bisogna lasciare crescere le unghie... strappare brutalmente dal letto un bambino... ». Un Baudelaire, sperimentatore altissimo del disagio, simbolico asceta di una condizione di peccato, pretenderà dal lettore una fraternità cieca e quasi mistica; penetrerà con una parola aguzza e sfrecciante entro la medesima fisiologia del lettore: « Tu ! hypocrite lecteur ! mon semblable, mon frère ! ».

Si pensi adesso a un Dostojevskij, per cui non soltanto la parola è scossa e frantumata da una carica vibratissima, ma la stessa costruzione del pensiero. Una pagina entro la quale si agitano convulsamente idee e creature, in una geografia spasmodicamente rivoluzionata dall'interno; una pagina che esprime non tanto una parabola del personaggio quanto una sua infinita ossessiva ripetibilità; un suo perenne dibattersi in uno spazio assistito dagli idoli (ancora: sesso, violenza, fame), alla ricerca di un dio in sé: appunto come unica spinta attiva a indirizzare le sollecitazioni múltiple del movimento in un ritmo esistenziale.

Riscontreremo piú tardi il ritmo intatto, distaccato della pagina kafkiana. E quí siamo già penetrati in una zona che supera la fenomenologia della crisi; lo scrittore si affatica intorno a una accezione unica che ha già un senso cosmico. Il peccato, la grazia. Siamo in una terra bruciata eppure sostanzialmente geomerizzata entro la quale agisce una sorta di letterario « panfocus » approdando alla compresenza nel

quadro narrativo di tutti gli umori, degli elementi ultimi della condanna. Davvero in Kafka la crisi ha trovato il suo cantore condannato: l'anti-omero che canta dall'interno dell'uomo e quindi « dal suo sangue ». Siamo nel mondo malinconico e definitivo della « Colonia penale »; nel mondo dei K. e dei Samsa. Al di là, evidentemente, non esiste che una sola possibilità di riscatto, una sola probabilità di perdizione.

Ancora riscatto griderà la voce altissima di un Eliot, che si inarca su « un ammasso di rotte immagini », una « dead land » da cui si levano soltanto delle figure di pietra: « stone images »; e la preghiera dell'uomo si aggrappa appunto alla « broken stone », alla pietra spezzata. In Eliot veramente la crisi sembra farsi colore e immagine di un mondo sospeso dall'intelligenza; tentativo sconfortato di reinvenzione e di ritmo: che è diventato sulla pagina quasi un movimento del sangue. « Weialala leia; Wellala leialala... »; e « Twit, twit, twit; jug jug jug jug jug jug... ».

Nel panorama europeo assistiamo quindi a un giuoco di figurazioni (corrompentesi nei minori in sospettata automaticità), di immagini anelanti che sembrano scaturire una dall'altra cercando un « quid » liberante, una dimensione in cui sia possibile una esistenza finalmente realizzata. Esiste certo un legame di sangue tra i personaggi che salgono ai lumi della ribalta europea e subito si spengono, rimanendo tuttavia la durata della loro presenza nel cuore dell'uomo. Sono i Raskolnikof, i Misckin, che lasceranno un terreno precario e bruciante ai K. agli Hinkemann, all'Uomo-massa, alle Lulu quotidiane eppure mitiche; per giungere infine agli Esuli joiceiani e ai Meursault del nostro tempo. Per essi la crisi diventa Europa e ne assume tutti gli umori, il desolato travaglio, la dorata prigionia entro una regione dell'intelligenza.

Politicamente del resto si effettuerà una simile azzardata ricerca, accecata dalla violenza collettiva cui l'intelligenza soggiace, rincrudendosi tuttavia dopo ogni « bagno di sangue ».

In un simile paesaggio allora il cinema acquista il suo posto e si carica delle responsabilità che gli competono; dal momento che non può assolutamente prescindere dalla civiltà letteraria o figurativa entro la quale è chiamato ad agire. Anche l'opera filmica quindi rientra nell'accezione di Spirito europeo che il Flora esattamente definisce « il senso tragico della storia e della sua responsabilità... »; « ...non l'Eliso e non il Tartaro, ma il loro ritmo, la loro lotta... » (1).

Dove infatti, se non nel film, diventerà « visibile » la dialettica esasperata, appunto il ritmo tra Eliso e Tartaro, tra « vita » e « non vita »? Il cinema anzi sembra nascere proprio per esprimere visivamente tale ritmo e ricercarne una chiave segreta. Lo dichiara la stessa riduzione dei colori alle loro ombre, l'idea di lotta insita nel succedersi del bianco e del nero; tutti i significati agonici che vi si riferiscono.

(1) *La rassegna d'Italia,* Milano, ottobre 1946.

Sotto tale angolo anzi un'opera come *Westfront,* poniamo, o come il nostro *Paisà,* per un risultato di natura sociale, finisce col giungere a una evidenza superiore che non lo stesso *Guernica* picassiano, che pure è creazione pregnante e indicativa. E proprio per la larga possibilità di discorso e quindi di emozione; una risonanza insistita sulla psiche dello spettatore, il quale ne diventa automaticamente « dramatis persona », sia pure per un tempo limitato e sfuggente; tempo che lo spettatore, coscientemente o no, tenderà ad allargare con un mediatô ripensamento riportandolo ad una ideale durata. Tale risulta il potere dell'opera filmica; di esistere cioè al di là del suo svolgersi per divenire non piú « ricordo » ma invece « emozione » insistita e inframettentesi nella cronaca dello spettatore. Si pensi al proposito a quella che è stata la presenza di un Chaplin nella storia della nostra generazione, al valore del suo desolato messaggio.

Novità assoluta era quindi la prima proiezione parigina di Lumière nel 1895. La *Sorties des ouvriers de l'usine* o *L'arrivée d'un train en gare* non entusiasmarono lo spettatore sprovveduto semplicemente per la inedita « magia »; ma piuttosto per un « quid » ancora indefinibile, una sorta di « pathos » che dalle immagini aggrediva l'uomo e si trasferiva nel ritmo interiore della sua organazione fisiologica, trovandovi esatte rispondenze. E veramente il particolare dinamismo filmico, coi suoi contrasti tendenti a organizzarsi in sistema, finisce col calare lo spettatore, attraverso il dato fisiologico, entro un piú vasto ritmo esistenziale. Il mito del movimento diventa mito stesso dell'uomo; la figura che appare e dispare nei limiti della inquadratura finisce col rinvenire ancestrali rispondenze in una piú vasta vicenda che obbedisce al ritmo primo « nascita-morte ». Quindi proprio questa risulterà la novità dell'opera filmica: il suo introdursi nel sangue e agirvi dall'interno. Ora tutto ciò, questa costrizione esercitata sull'uomo, apparirà risolutiva con la grande epoca del muto e servirà — sia pure in un modo che non ci è dato controllare — a farlo partecipe della sua condizione provvisoria, dei suoi legami con la società, delle sue contorte catene.

Un clima della crisi comunque potremmo riscontrarlo fin nella primitiva ingenua *Histoire d'un crime* di Ferdinand Zecca; ma piú decisamente in un'opera come *Sperduti nel buio* del nostro Martoglio ('14); dove si riconosceva il tentativo di impostare una concezione realistica del nuovo mezzo e una tipica idea di montaggio: nasceva cioè praticamente l'indagine sociale che, attraverso un ampio tempo di sviluppo, avrebbe acquistato una piena validità nel primo decennio del sonoro. E si tratta di uno sviluppo che il cinema effettuerà per gradi, nel particolare clima europeo tra le due guerre: entro un groviglio cioè di accaduti che tendono a sfuggirci nel tempo stesso di proporsi. Un'epoca di assurdi clamori e di tentativi senza voce, condannati all'assurdo dell'assenza. In questo senso anche il cinema ha sostenuto una lotta assidua — aggravata dalla natura industriale che gli è con-

naturata — contro il rischio della pagina bianca che ad ogni momento si delineava: sollecitato, suggerito dal caos che sovrastava il continente, ancora in preda ai suoi sanguinosi feticci: la fame, la violenza, il sesso.

Si pensi alla crisi economica del '29 che si abbatteva su una Europa già duramente provata: sulle sue scontate bandiere, sui miti ancora traditi e sanguinanti. L'intelligenza, l'esprit, ridotti a termini di comodo, presenze incredibili, ormai. Veramente un fantasma si aggirava per l'Europa, secondo l'immagine di Rafael Alberti; e non gridava soltanto una libertà dal bisogno, non solo pane per gli uomini, ma piuttosto un riscatto in senso totale.

E' tutto ciò, una situazione cosí inquinata, che si rispecchia nel film europeo tra le due guerre, costituendone la ragione creativa. Su un terreno siffatto il cinema eserciterà la sua indagine, approderà ai suoi acquisti di natura tecnico-estetica e magari ai suoi errori. Per giungere intanto dalla facile impostazione della *Histoire d'un crime* alla serrata denuncia de *La chienne* ('32): in cui, nell'ambito di un fitto diagramma del movimento, Renoir figurava un freddo atto di accusa. Si pensi al sovrapporsi inatteso e magari sconcertante — ma come pensoso — della inquadratura finale; alla mimica violenta e meccanica dei burattini. Un commento filmico di rara esattezza, corale e sottilissimo, a quella che era una « tragedia del nostro tempo »; e una tragedia soprattutto del « personaggio » che finiva col precludere uno spazio vitale all'uomo, soffocandolo. Poiché è un segno della crisi anche questo: il cedere dell'uomo di fronte al « personaggio », il desiderio di immedesimarvisi accettandone le precarie ambizioni e implicitamente la catastrofe pseudo-liberante. Una inconscia ricerca forse della catastrofe, che presuppone un giro bruciato e turbinoso dell'esistenza; e alla radice il peccato kafkiano di impazienza, che si risolve per il ritmo discontinuo e morboso che imprime al fatto esistenziale, in mera impotenza. Impotenza di fronte a un numero reale e fisiologico che non si riesce a penetrare: esiliato in una sorta di mondo rifiutato e anelato al tempo stesso.

Sotto tale angolo riscontriamo una zona tematica indicativa per stabilire come il cinema europeo, attraverso esperienze a prima vista letterarie, libresche, magari sotto la suggestione del « dada » e dei complessi freudiani, abbia tentato una indagine azzardata sul terreno occulto e franto del subconscio. Ma si trattava sempre di un tentativo di libertà, sia pure anarchicamente intesa.

Da *La coquille et le clergyman* a *Entr'acte* a *Un chien andalow* a *Le sang d'un poète* è un medesimo disegno che costruisce e denuda le figure, isolandole in un mondo provvisoriamente senza senso; ma che un senso appunto ricerca in un ritmo che ne diventi il demiurgo.

Difatti, cosa c'è di completo, di realizzato in *Un chien andalou* ('29)? Nulla, evidentemente. Nessuna definitiva risoluzione, nessuna organazione delle immagini, intravista come in « trance »; ma questo

si: un cozzare la testa contro i muri, una risicata lucidità nel porre sul terreno e svelare le inibizioni di tutta una società; ed averne orrore e gridarne — anche se l'orrore possa confinare spesso con una sorta di morboso compiacimento. Si pensi, per *Un chien andalou,* allo spappolamento dell'occhio con la viva lama di un rasoio, al leit-motiv ossessivo della mano tagliata — una mutilazione cieca e priva di giustificazione, appunto; infine alla figura dell'uomo che non riesce piú a possedere, tragicamente serrato nella sua impotenza nevrotica. Hinkemann provvisorio ma non meno « carico »; in cui la mutilazione non esiste come prodotta dall'esterno ma sembra farsi nell'atto ripetuto e deluso dell'impeto sessuale. Da qui il senso della condanna che diventa lamento nel sangue, e vergogna che sopravvive all'immagine. Da qui la denuncia di un peccato di solitudine, di onanismo, che si appunta sulla intera società, sorprende e inchioda l'uomo alla sua cronaca desolata.

E prima, Clair, a cosa alludeva col suo *Entr'acte?*

Evidentemente si trattava di una ironizzazione incondizionata della morte; poiché questa vi diventava balletto, « féerie » estrosa e amara a un tempo. Si direbbe infatti per *Entr'acte* — siamo nel '24, una guerra ancora presente nel margine di sovvertimento che ha comportato — che le immagini, obbedienti a un ritmo tutto musicale eppure inconsueto, vogliano ribellarsi al mito oscuro e ormai snaturato della morte; e clownescamente, precariamente goderne. Tutte le immagini sembrano insinuarsi in questo giuoco amaro e risibile, di oscure significazioni. La ballerina-uomo barbuto, il mutilato-non mutilato, i giuocatori, gli scacchi, il prestigiatore. Alla fine la morte non è che un giuoco, appunto, di prestidigitazione; l'esserci e il non esserci finiscono col dipendere dal moto estroso di una bacchetta. Clair giuoca, è vero, « alla morte ». Pure, appena qualche anno prima, tutta l'Europa giuocava « alla morte », si nutriva del suo sangue esausto: leggendario vampiro di se stessa. E allora?

In *Entr'acte,* che poteva anche essere un estroso tentativo di sublimazione, nulla è ciò che appare, ma piuttosto il suo contrario. Ma Clair intendeva fermarsi qui o allargare il senso della sua domanda? Non intendeva cioè riferirsi con l'alogicità della vicenda filmata alla alogicità piú complessa e tragica della vita vissuta? Comunque, a distanza di otto anni, nascerà la intelligente e ancora irridente protesta di *A' nous la liberté!*

E' chiaro infine che la « necessità di un cinema intrinseco, separato da ogni elemento drammatico », secondo la definizione di Henri Chomette, è diventata una oscura necessità di attingere al proprio mondo incontrollato eppure drammatico ed esaurirne le immagini; le quali sono necessariamente portatrici di un disagio, e possono, si, farsi musica e luce, ma senza cessare di contenere un sentimento della crisi; anzi in modo che proprio tale sentimento, diventato iterazione ossessiva impadronitasi delle figure, sia il motore segreto della composizione. Si osservi, difatti, ne *La coquille et le clergyman* ('28), la pre-

senza assidua del religioso, la sua ubiquità che risulta il motivo centrale dell'opera; l'iterazione appunto di una immagine prigioniera di un ritmo imposto dall'interno. Solo quando tale ritmo sarà, non cessato, ma disfatto; solo allora, la testa del religioso assumerà lo stato definitivo della corruzione; che è di materia liquida, di disorganicità.

E' l'uomo, in fondo, senza piú voce; che si sperde in un laido destino di disorganica materia. Il pozzo di Babele, anche: l'anarchia dalla quale può levarsi una voce di rivolta o il definitivo corrompimento. Ma è insieme il rifiuto della pagina bianca, sia pure in nome di un sadismo, di un masochismo.

Si trattava di un inferno provvisorio per il cinema; ma che tracciava un solco che nessuno avrebbe potuto ignorare; ognuno semmai cercando di guadagnare la rivolta piuttosto che il disfacimento — e la vitalità medesima del mezzo filmico lo richiedeva.

Cosí — poniamo — un Cavalcanti, muovendo da un terreno di avanguardia, definiva le immagini gessose e sottilmente equivoche di *En rade* ('27); allagate in un clima di allucinata introspezione. Il regista si liberava degli elementi automatici della esperienza avanguardistica, lavorava su un mito caratteristico della crisi: la evasione, il senso favoloso della lontananza; presagio di un avventuroso « nostos », riconosciuto invenzione magari nell'atto di sentirlo, mitizzandolo. Una cadenza quindi, in un certo modo, da « recherche »; estenuata per mezzo del valore tonale del bianco: un gridio soffuso, quasi, della luce. L'ironia è bandita, o almeno condotta su un filo sottilissimo; il sesso si dilata a brumoso dato di ambiente. La condanna non promana qui dalla sanguigna fisicità dell'uomo, ma dalla storia della sua presenza, dallo intricarsi non potuto scoprire dei suoi destini. Siamo già entro un linguaggio, una durata, che si propongono in accezione universale; il tema della protesta pretendendo a storia e non piú avventurata cronaca del disagio.

Con ciò l'uomo sembra chinarsi su se stesso e ricercarvi i motivi del canto; rinvenire proprio nel sentimento del ritorno, del « nostos », i colori dei suoi squallidi giorni il cui senso ancora gli sfugge. Per altro verso invece, con maggiore pessimismo, figura uno schema esatto della sua condizione, esasperandone le componenti; o si abbandona addirittura al caos creativo, nel nome di una pseudo-storia; prigioniero di un equivoco significato del « megas » che diventa senz'altro « kolossal ». Un « omerismo », in fondo, tradito in partenza dalle caratteristiche della grafia adoperata. E' il caso del *Napoléon* di Abel Gance ('27): « parossismo in un'epoca che era essa stessa un parossismo », a detta dell'autore.

Si tratta, per i film che obbediscono a tale esigenza, di una suggestione di derivazione mediatamente nietzschiana, anche se non sempre chiaramente denunciata; e infine improduttiva. Un pericolo che proveniva magari da un Griffith o dal Lang dei *Nibelunghi;* un discorso

piú declamato che cantato, in cui l'iperbole prendeva il posto della immagine, soffocandola.

Non cosí, ad esempio, un Murnau, che con *Tabú* ('31) veramente approdava a un tema che era canto ed evasione insieme, disegnando una essenzialità nuova; ma un dramma che l'europeo non poteva probabilmente toccare, dal suo terreno di disfatta. *Tabú* era evidentemente un esperimento di salvezza; ma appello mancato anche, per il margine che offriva alla contemplazione, alla dimenticanza. Lo stesso rischio sussisteva per un Flaherty, per un Grierson. Eppure il senso del disagio era vivo nell'impianto di tali film, denunciandosi nella cifra del montaggio, nell'attenzione a una figura denudata dell'uomo, cui si affisava una malinconia tutta europea, carica di umori. La stessa malinconia forse che affiorava dall'*Atlantide* ('32) di un Pabst, con l'acme, il grido individuabile nello stacco del « can-can »; o quella che ci giungerà piú tardi come un nostalgico appello dal Renoir « americano » (*Swamp Water,* '41, *The Southerner,* '45); dal Clair stesso di *Le silence est d'or.*

Comunque, nel periodo che va dalla fine di un dopoguerra all'inizio di un nuovo anteguerra, il cinema europeo sembra dilaniato tra una esigenza di ripensamento, distaccato o nostalgico, con un dato mediatamente proustiano, e una protesta che cerca di organizzarsi in rivolta. Due dati tematici che a volte coesistono in una stessa opera e vi tentano una improbabile fusione.

Dalla *Via senza gioia* (*Die Freudlose Gasse,* '25) pabstiana al clairiano *A' nous la liberté* ('31), al renoiriano *La bête humaine* ('38), si potrebbe constatare una sorta di lotta serrata e di vari risultati tra le due tendenze; ma nel contempo si riscontrerebbe come la seconda e piú valida istanza — in senso filmico e in senso sociale — finisca col guadagnare terreno, concretandosi in nucleo centrale della creazione filmica.

Un Pabst, poniamo, dall'atmosfera di *Via senza gioia* e di *Krisis* ('27) — dove sussisteva la probabilità dell'illusione, del ripensamento — giungerà a Lulu (*Die Büchse der Pandora,* '28); a *Kameradschaft* ('31); a *Dreigroschenoper* ('31). Un Pabst cioè che assumeva una singolare angolazione in rapporto alla realtà interpretata. Un « freddo indagatore di stati d'animo » (Pasinetti), che usava il mezzo filmico con un dato aggressivo e gridante; riproponendo polemicamente all'Europa la « rottura » espressionistica di un Wedekind, le atmosfere di un Kokoschka e di un Grosz. E davvero certe creature pabstiane gridavano da uno spazio di sangue; creature disarmate, sulle quali l'Europa si abbatteva col peso dei suoi complessi ancestrali; creature che scontavano in esasperata sessualità lo sviluppo interiore della loro disfatta: i sadismi, le false vittorie; il gusto anche, mostruoso, della sconfitta.

E' vero che Pabst vedeva l'Europa attraverso la lente deformante di una nazione schiantata, che agitava spasmodicamente in sé la nonstoria di un desolato continente; ma è pur vero che in tutto ciò sus-

sisteva un ampio margine di realtà riscontrabile sugli accaduti. Lulu non era evidentemente un personaggio assolutamente fantastico; ma piuttosto proveniva dalla realtà e la dichiarava. La « cagna » renoiriana, del resto, non meno assetata e vampiresca, caratteristico prodotto di una « libido » fredda e cerebrale, era figlia di una stessa società. Ancora quindi: il sesso, la fame, la violenza.

Intanto giungevano al cuore d'Europa, da una zona periferica e isolata, gli appelli che tentavano di accelerare la curva della rivolta, bruciando le tappe senza tregua. Del '25 — dello stesso periodo cioè di *Via senza gioia* e di *Entr'acte* — era *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein; del '26 *La madre* di Pudovkin; del '28-'29 *Ottobre* e *La linea generale*.

Si trattava tuttavia di messaggi che provenivano dal terreno di una rivoluzione attuata e in un certo senso codificata; che riduceva la crisi a valore unico, pretendendo di averla superata; messaggi quindi provenienti da un territorio bianco, vergine per l'Europeo; e che una idea d'Europa oltrepassavano approdando a uno sforzo rivoluzionario universale. Ma l'acquisto rivoluzionario di Eisenstein proveniva sopratutto, al di fuori del contenuto, dal tempo, dalla cifra incalzante del montaggio: che era già ritmo della rivolta, irresistibile.

Del '28 è il messaggio di Dreyer: *La passion de Jeanne d'Arc*. La crisi economica già nell'aria; il continente al centro tra le due guerre. Nel film ancora la figurazione di una « illuminata » violenza; il giuoco altissimo del primo piano; un'accusa che pretendeva un suo tempo assoluto. L'inquadratura di Dreyer forniva un richiamo puntuale a un disegno delle nostre passioni, delle provvisorie ambizioni. Una esigenza interiormente mistica — Jeanne — da un lato: una sostanza quasi cristica che promanava dalla fisicità della figura; un interesse di natura pseudo-religiosa dall'altro, e il conflitto. Sembrerebbero due poli spirituali tra i quali la società europea si dibatteva, inclinando suo malgrado verso il secondo: la codificazione, una tecnica spietata dei sentimenti.

(Bisognerebbe a proposito appurare fino a che punto l'Intelligenza europea tradisca l'idea di crisi, e quali ne siano i risultati. Come cioè l'intervento costante di un indefinito timore vieti alla stessa società di liberarsi dalla sua rete; come anzi si giunga, attraverso una sorta di collettiva psicosi, al travisamento di ogni acquisto di natura culturale o semplicemente tecnica. Il cinema, allora, rischia ad ogni momento di venir ricacciato in un limbo. Ma si tratta di un problema complesso, di un fenomeno che investe tutta una cultura e la deforma sollecitandone la scomposizione dei valori. E' l'avventura di un Dostojevskij, di un Kafka: cui una società non letteraria irride o protesta, sterilmente.)

Sarà Jean Vigo a bruciare i tempi e la propria vita stessa. Vigo che, avendo insito un raro gusto delle immagini, queste organizza in un ritmo e propone, entro il tempo ristretto del suo esperimento di

uomo, una soluzione. Soluzione che è libertà in assoluto, salvezza. E' semplicemente la ragione per cui verrà « messo al bando dalla società francese, e piú precisamente dalla borghesia francese »; e proprio in quanto egli « non esprimeva la rivolta ma realizzava la rivolta » (Glauco Viazzi).

Si tratta di un caso limite. Un film come *Zéro de conduite* ('33) si disimpegnava da ogni condizionamento spazio-temporale per assumersi a totale protesta; sviluppando una spirale intensissima del movimento che doveva assolutamente guadagnare l'apertura dell'« air pur ». Una rivolta che si appuntava perfino su una condizione fisiologica dell'uomo. Ma la scomunica, l'ostracismo? Era appunto l'Europa che non accettava se stessa e tentava di vivere ancora, squallidamente, sui miti. Comunque in Jean Vigo, questo predestinato « enfant », il sentimento della libertà, la responsabilità della crisi, hanno trovato il verbo della rivoluzione. Un sentimento che pulsava entro le immagini dei ragazzi protagonisti: vergini creature di un limbo, che nell'atto di uscirne si scoprono compromessi e gridano il « no » alla vita, a « quella » vita. Si pensa istintivamente ai ragazzi di Prévert, fratelli di sangue degli « animaux qui passent toute leur vie derrière des barreaux ». Ci sgomenta la loro amarezza. « Le monde nous a foutus dehors; la vie nous a foutus en l'air! ».

Sono ancora gli « enfants » della razza di Rimbaud; « della razza che cantava durante il supplizio ».

L'appello di Vigo doveva risuonare lungamente a vuoto.

Si osservi come il canto, un grido teso verso il cielo in Vigo, sia sconosciuto piú tardi a un Carné. Il Francesco di *Le jour se lève,* uomo di una civiltà operaia condannata, griderà soltanto il « no » alla vita, col sangue stesso. Anch'egli creatura vissuta in una sorta di limbo, nell'ambito di una fatica operosa ma cieca; meglio, resa cieca. La sconfitta qui è quasi assoluta, la catastrofe senza luce alcuna.

Si badi come si proponga nel film uno schema della crisi e dei suoi personaggi. Anzitutto: il dato spasmodico della lotta, il significato agonico delle due dimensioni tra le quali si dibatte il protagonista; filmicamente una ritmica progressione, un esatto plasticizzarsi del bianco e del nero ed il prevalere alla fine di quest'ultimo (lo schieramento lugubre e ironizzato della Guardia Nazionale, Francesco racchiuso nella giubba di cuoio). In secondo luogo il fissarsi di un sadismo dispotico e sterile sul personaggio di Valentino. Il sadismo cioè, che poteva apparire superflua crudeltà della mano mozzata di *Un chien andalou,* trova una figura da possedere; si organizza logicamente, introducendosi in uno spazio dell'esistenza e dominandovi: assume quindi il suo vero ruolo. Poi Francesca; che non è l'innocenza: semmai la tiene uno sgomento indifeso che si crede innocenza e non distingue e non sceglie. E Clara: la non resistenza al peccato. Una creatura sottilmente, razionalmente disposta al corrompimento; la quale, pur senza ignorare un riscatto, non ne avverte alcuna nostalgia, gua-

dagnando dagli accaduti soltanto un margine di esperienza. E tuttavia è ancora calda e umana; ancora femmina essenzialmente europea, che della disfatta vive senza lasciarsene travolgere. Una « aurea » corruzione, quindi.

Si pensi al motivo del vuoto, della solitudine, che acquista un nome negli oggetti plasticizzati e introdotti in modo risolutivo nella cronaca dell'uomo. Lo squallore disumano, surreale, degli ambienti, delle piazze. Siamo evidentemente a un punto di rottura. Il mito del Fato non regge, non basta a giustificare né a sollecitare la catarsi; si tratta semmai di qualcosa di meccanico che si sovrappone al destino dell'uomo e lo stritola. Un nuovo e piú cieco mostro che dell'antico non ha che il nome. Il Fato qui è una giustificazione abusiva, di comodo. Il procedimento « à rebours », la memoria che interviene nella vicenda, la infrange, la deforma; servirà a dilatarne il significato, a indicarne la ripetibilità all'infinito: ossessiva. Veramente Francesco, ombra di noi, è compiutamente l'uomo della crisi: innocente, vittima di una oscura violenza che non comprende ma cui si ribella. Ancora la fame (tradotta nella fatica condannata), il sesso, la violenza. E il sangue: unica catarsi.

Con *Le jour se lève* siamo al '39. La violenza grida al cuore d'Europa, sta per risommergere l'uomo. L'europeo crede ancora a vinti e a vincitori; si appresta a ravvivare le bandiere già spente e il massacro.

Per il cinema, per l'arte, è una battaglia perduta.

Come il messaggio dei Vigo, dei Pabst; anche quello dei Carné, dei Renoir è diventato anonimo e alla fine inascoltato.

Il disertore Jean di *Le quai des brumes*; il Francesco di *Le jour se lève*, erano state per la borghesia creature di un giorno. E i Von Rauffenstein, i de Boldieu de *La grand illusion*?

La grand illusion era stata del resto, per certa cultura, nient'altro che un affresco, un « bel canto »; non un messaggio. Eppure si trattava di un'opera unica, essenzialmente europea. Pur entro gli accaduti del conflitto, difatti, mirava a una idea piú vasta: di un'Europa che vivesse tutti i suoi problemi, le illusioni magari, i sogni: rispecchiati nel giuoco denso delle immagini; al punto che i sentimenti si offrivano a una pronuncia assolutamente inedita, e l'urto stesso vi risultava cavalleresco, come risolto nell'umore di un sangue antico. Ne scaturiva allora un disegno del continente ancora probabile e non meramente poetico, come voleva un equivoco. La polemica iniziale de *La chienne* vi si allargava, perdendo i dati della cronaca, e diventava messaggio. Non soltanto quindi denuncia, ma tentativo di edificare.

Si osservi ad esempio il personaggio von Rauffenstein. Vi era simbolizzato in fondo il problema piú acuto e sofferto: quello cioè di una intelligenza in preda al mito della forza, della razza, della casta perfino. Per Von Stroheim stesso si trattava di una nuova apertura; molti motivi e atteggiamenti di *Femmine folli* o di *Sinfonia nuziale*, certi

lampi improvvisi di umanità, trovavano un terreno ben piú folto di occasioni ne *La grande illusion*; occasioni che gli stringevano attorno una rete sottile e implacabile fino a proporgli non soltanto un nuovo umore, ma un significato esistenziale.

Von Rauffenstein alludeva a un'Europa arida, meccanica; che solo la pietà (la ingenua pietà di un fiore, magari!) poteva ancora salvare. Invece, un malinconico masochismo risollevava le bandiere.

Non si trattava evidentemente della società cui si affisava un Renoir ma di quella schematizzata, vivisezionata quasi, da un Pabst. Il *Vaso di Pandora* tornava a schiudersi, il fantasma di Lulu riemergeva dal suo covo di sangue. Allora i fanti di *Westfront*, i minatori di *Kameradschaft*, diventavano ombre di un mondo relativamente buono; di un mondo che, pur posseduto dalla violenza, sembrava potersi perfino rimpiangere; e magari poeticamente cantare.

Ma dopo il gran salto?

Un'Europa ancora in preda al ritmo del conflitto. Un paesaggio su cui davvero campeggiano le figure di pietra eliotiane, e un fiore per i de Boldieu non alligna.

Eppure su un terreno simile il cinema ha ritrovato il modo della denuncia. Non piú il canto di un Vigo, di un Eisenstein: è vero. La guerra ha portato un nuovo sgomento, l'ossessione della ripetibilità nel tempo e nello spazio degli atti appena consumati; il favoleggiamento di un oscuro « anno mille ».

Si pensi a un documento probante come *Paisà*. Le figure vi crescono con una carica aggressiva irrepetibile; il diagramma del movimento sembra gemere sotto una spietata sollecitazione. Immagini fulminate in un paesaggio franto e deserto, una sorta di viso smisurato dalle cave occhiaie: unica scenografia accettabile alla tragedia dell'uomo. Il silenzio vi stagna e si plasticizza, sembrando attendere la voce umana che vi si incida, gutturale ed estranea; un discorso non detto sembra introdursi entro il ritmo del montaggio e sommuoverlo dall'interno. E ancora una volta sono protagonisti: la violenza, la fame, il sesso.

Si pensi a quella che è la storia dei ragazzi nel film del dopoguerra. Quelli di *Paisà*, di *Sciuscià*, di *Quelque part en Europe*. Ragazzi che hanno acquistato una libertà malata e illusoria: non quella cui anelavano gli « enfants » di Vigo e di Prévert; ma la libertà di spezzare le sbarre e offrirsi ai feticci insanguinati; di correre tra le macerie oscene della propria terra e cercare un'eco alla propria voce. La libertà infine del suicidio, come per Edmund in *Germania anno zero*. Non altro.

E l'uomo?

Ne *La terra trema* è un pescatore condannato alla fatica cieca e amara in una società nemica. In *Caccia tragica* è un reduce che obbedisce al ritmo della violenza, alla cifra di un collettivo sbandamento. L'operaio di *Ladri di biciclette* è creatura offesa dal mondo esterno,

solo in una società di uomini soli. Uomo è ancora l'adolescente smarrito eppure aperto al sapore della vita di *Le diable au corps*: inchiodato alla rivelazione del sesso. In *Odd man out* è un fuggiasco moribondo e braccato, sorta di animale ferito che si muove già in uno spazio di morte. Infine, *The Third Man* tratta di un assassino freddo e calcolatore, vittima compiacente dello scientifismo, della calcolata freddezza del mondo in cui vive.

Dall'America Chaplin ci manda il messaggio della totale desolazione. Charlot è cresciuto smisuratamente, ha perduto per sempre la misura del canto.

Per altro verso, un Clouzot sembra riprendere il mito di Lulu, che ancora resiste. Manon è l'ultima femmina europea, molle e odorosa di sangue, costretta a un nuovo e piú deserto paesaggio. Un cadavere, quasi, dell'amore.

Evidentemente si tratta di un uomo denudato e arido; che non crede ma si crea un provvisorio eldorado in un tempo trascorso eppure spoglio. La sua storia è diventata semplicemente la storia dei suoi errori condannati. Il problema rimane quello di superare la cronaca delle nostre violenze, delle ambizioni fallite. Europei, restaurare una « memoria » di Europa che sia anche probabilità di avvenire; ritrovare cioè il ritmo stesso esistenziale e non una cifra teorizzata e tradita.

In questo senso si crede che il cinema europeo sia all'inizio di una nuova curva; ma entro l'ambito delle immagini fulminate, del gridante frammento; non ancora di un discorso sull'uomo: che ci consegneranno magari i Vigo, i Renoir di domani.

Giuseppe Cintioli

Il problema delle cineteche

1. — *Diritto di detenzione-proiezione e integrità dei film retrospettivi.*

Tutti coloro che si interessano alla cultura cinematografica, alla storia del film avranno letto, con interesse e compiacimento, il primo numero del « Bollettino d'informazioni della Cineteca Italiana » (1). Oltre a notizie sull'incremento delle collezioni, sia in film che in documenti diversi, si apprende da una nota sui rapporti fra la Cineteca Italiana e la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, che la prima si è impegnata « di fornire un gruppo di film retrospettivi a titolo completamente gratuito e per un numero illimitato di passaggi senza richiedere quindi neppure quella minima quota di rimborso spese » a condizione che la seconda, dal canto suo, impegni « i circoli del cinema a non noleggiare od acquistare e proiettare film di dubbia origine, cioè tutte quelle copie di film i cui diritti siano scaduti e che non possano perciò essere legalmente distribuiti se non dai legittimi proprietari di origine *i quali lo fanno in base agli accordi internazionali solo tramite le cineteche* ».

La proposta della Cineteca Italiana appare, a prima vista, interessante per la diffusione della cultura cinematografica. Resta da vedere l'applicazione che ne sarà fatta: sopratutto il numero, l'elenco e la identificazione dei film scelti oltre all'ordine di successione dei loro passaggi presso i circoli, successione che, per essere veramente efficiente dovrebbe essere sistematica secondo la cronologia storica o un tema monografico. Questa condizione può apparire a taluno come interessata; ma bisogna non dimenticare che essa è giustificata dall'interesse generale. Essa costituisce d'altra parte una messa in guardia indiretta contro ogni detenzione e proiezione abusiva e, bisogna aggiungere pericolosa, di vecchi film.

Non si aveva notizia finora della conclusione di accordi internazionali cosí precisi e sopratutto cosí assoluti e cosí generali. La loro importanza è facilmente immaginabile. Se essi impegnassero senza riserva tutti i produttori sarebbe risolto uno dei problemi piú difficili che gravano sull'attività delle cineteche e dei circoli del cinema. Ma da chi sono stati firmati questi accordi e qual'è il loro esatto tenore? Sarebbe del massimo interesse determinare questo punto. Degli ac-

(1) Milano, ottobre 1949, Palazzo dell'Arte.

cordi bilaterali diretti e precisi tra le Cineteche — o la loro Federazione — e la generalità dei produttori presentano difficoltà pratiche piú ancora che fondamentali. A nostro avviso quest'ultime sono difficilmente superabili. Non c'è bisogno di dettagliarle perché esse si rivelano da sé. Si può tuttavia indicare che dipendono dall'organizzazione dispersa e dal carattere commerciale dell'attività dei produttori da una parte, dei mezzi d'informazione e d'azione delle cineteche dall'altra. Questa situazione fa dunque dubitare che gli accordi siano cosí generali e impegnativi come il testo citato potrebbe indurre a credere. In questa ultima e quasi certa ipotesi sarebbe conveniente fare il punto attuale della situazione e perseguire la soluzione del problema per vie del tutto nuove.

Prima di esaminare quali potrebbero essere queste vie crediamo opportuno esporre brevemente e senza entrare troppo in particolari giuridici nazionali una questione che sembra essere mal conosciuta da molti: quella dei diritti di detenzione e di sfruttamento dei film. E' nello stesso tempo semplice e complessa. Generalmente quando l'organismo di distribuzione non dipende direttamente dal produttore — che è ii caso piú comune salvo che per le grandi compagnie e specialmente quelle americane — i diritti materiali (quelli morali sono secondo le varie giurisprudenze quasi sempre in mano dei molteplici creatori intellettuali) vengono ceduti dal produttore al distributore per un periodo di 5, talvolta 7, raramente 10 anni. Alla scadenza del contratto iniziale o esso viene rinnovato — il che è eccezionale — oppure le copie devono essere distrutte senza indugio dal distributore, inviate al macero o restituite al produttore. Quest'ultimo secondo una prassi che si è andata concretando sopratutto da una quindicina d'anni può a sua volta non essere proprietario dei diritti materiali che per un periodo limitato, generalmente, da 12 a 15 anni. Trascorsi questi egli non può piú autorizzare lo sfruttamento del suo film e cedere ad altri i diritti per un « remake ». Gli autori del soggetto tornano allora di pieno diritto proprietari della loro opera e in certi casi detentori effettivi dei diritti di sfruttamento oltre che dei diritti morali.

Nel primo caso certi contratti impongono un verbale di distruzione delle copie positive firmato da un ufficiale ministeriale notaio o usciere e la ricevuta dell'azienda di macero. Secondo altri tipi di contratto l'epoca e il controllo della distruzione sono determinati altrimenti. Non citerò qui tutti i casi poiché rappresentano eccezione alla tradizione generale. Ci sembra tuttavia utile segnalarne uno a titolo illustrativo e a causa dell'importanza storica della personalità a cui si riferisce: Charlie Chaplin. Costui almeno fino a *The Great Dictator* impone agli agenti della United-Artists sui quali aveva come principale azionista un controllo diretto e effettivo, la distruzione, alla vigilia della distribuzione d'un nuovo film portante la sua firma, di tutte le copie del suo film precedente, qualunque sia l'epoca della sua apparizione. Ricordiamo il caso d'un direttore di agenzia europea della

United-Artists che fu licenziato su due piedi, in seguito all'ispezione d'un agente di Chaplin, appunto per non aver osservato questa disposizione con la diligenza dovuta. Si osserverà senza dubbio che numerosi vecchi film di Chaplin circolano ancora oggi, sia in formato normale che in formato ridotto. Ci limiteremo a rilevare che i diritti materiali di questi film non appartengono a Chaplin, ma alla Essenay e alla Mutual. E' verosimile che il seguito dei diritti sia stato regolarmente ceduto, a diverse riprese, a dei distributori e che vi siano degli sfruttamenti illeciti, specialmente in formato ridotto. Si è visto circolare in questi ultimi anni un « Festival Chaplin » che era un vergognoso « tripatouillage » di frammenti di parecchi film del primo periodo di « Charlot » e contro il quale — anche se la cessione dei diritti di questi film fosse stata regolare — non soltanto i produttori ma Chaplin stesso avrebbe potuto levarsi in nome dei suoi diritti morali, specialmente in Italia, dove la legge n. 633 del 22 aprile 1941 (Gazzetta Ufficiale del 3 dicembre 1942) entrata in vigore il 18 dicembre 1942 è precisa in tal caso. Si dirà forse che questo film essendo una antologia avrebbe potuto beneficiare dell'art. 70 della legge citata. Sottolineeremo che le antologie previste nel detto articolo devono essere composte a scopo di insegnamento, di critica, di storia (ciò che non è il caso in questione). Di piú, in questa ultima ipotesi, l'art. 22 del Regolamento della legge (R. D. 18 maggio 1942, n. 1369) prevede il caso delle antologie dettando le modalità relative alla misura massima di utilizzazione in 50 m. di pellicola per ogni brano liberamente utilizzabile.

Da un punto di vista pratico la situazione si presenta senza dubbio sotto un aspetto meno radicale. Molti produttori — e anche creatori — si disinteressano dei loro film dopo che è terminato il normale periodo di sfruttamento commerciale. Raramente essi controllano sistematicamente, gli uni le clausole di fine contratto, gli altri l'integrità delle loro opere. Ciò in ragione delle notevoli difficoltà materiali e, in certi casi, del loro scarso interesse alla cosa.

Vi sono dei distributori disonesti. Ve ne sono di negligenti. Siccome le clausole d'integrità dei film e della caducità dei loro diritti sono spesso soltanto nominali, esse sono volutamente evase dai primi o involontariamente trascurate dai secondi. Non tutte le copie sono contabilizzate e nel caso di sub-distribuzione regionale non vengono tirate dal titolare diretto dei diritti, ma da agenzie locali nelle quali il produttore o gli autori non hanno accesso diretto in virtú del contratto.

Cosí non tutte le copie vengono automaticamente distrutte alla scadenza convenuta. Lo stato di guerra ha moltiplicato i procedimenti legalmente irregolari. Dei privati detengono copie mediante deposito, furto, ricettazione, o acquisto clandestino della pellicola. Alcuni con delle giustificazioni morali comprensibili e accettabili, altri senza giustificazione e talvolta con una riserva mentale o una dichiarata intenzione speculativa. Si spiega cosí come numerose copie di vecchi film

possano ancora esistere e circolare irregolarmente. La semplice detenzione di esse, e a fortiori la proiezione, cadono sotto il codice penale o civile. Si comprende dunque con quale prudenza debbano comportarsi di fronte ad una situazione del genere le cineteche e al caso i circoli del cinema.

Dal punto di vista morale questo stato di cose può essere doppiamente deplorato: anzitutto per la distruzione d'un patrimonio artistico o storico che si rivela di giorno in giorno sempre piú imperiosamente necessario per la diffusione della cultura cinematografica, poi per le illegalità che esso permette o addirittura provoca. Ma deplorare che degli interessi materiali, per quanto rispettabili, prevalgano su incontestabili e pressanti interessi morali e che il problema non sia stato ancora affrontato seriamente dai poteri pubblici e dalle conferenze internazionali che si sono occupate della questione dei diritti d'autore nel campo cinematografico, non è sufficiente. Bisogna cercare e proporre delle soluzioni.

Le cineteche, i circoli del cinema e le loro Federazioni — o almeno buona parte di esse — hanno degli statuti e delle organizzazioni che garantiscono il carattere « alucrativo » e culturale — vorremmo poter aggiungere in tutti i casi apolitico — della loro attività. Allo stato attuale delle cose il segno piú evidente e sicuro è, ci pare, la gratuità delle loro cariche direttive. Bisognerebbe che questi organismi avessero uno statuto giuridico chiaro e eccezionale e che questo fosse internazionalmente e reciprocamente riconosciuto. Attualmente essi sono sottomessi — tranne qua e là in qualche capitolo secondario — alla legge comune. Devono per forza cercare accordi particolari con i titolari dei diritti. In Italia, per esempio, l'art. 69 della legge sopraindicata che dice « è libero il prestito per uso personale di esemplari di opere protette » non ha in effetti alcun valore pratico. Sembra che in quest'ultimi anni si sia delineata una corrente favorevole alla moltiplicazione di accordi del genere. Tuttavia il sistema di questi accordi è tale da richiedere maggiore precisione e prudenza e maggiori garanzie per l'avvenire, perché in molti casi danno luogo a depositi strettamente condizionati o a tempo limitato.

Qualche giorno fa avemmo occasione di leggere in una lettera privata che un distributore italiano aveva depositato alla « Cineteca Italiana », « per conservazione » la copia originale di un'opera americana, danneggiata nel lavoro di doppiaggio. E' un gesto significativo, degno di lode e di felicitazione. Ma quali sono esattamente i diritti della Cineteca su questa copia: di lettura alla moviola? di proiezione? Quale sarà la situazione quando i diritti della casa suddetta saranno scaduti e ritornati al produttore? Si può essere certi che i diritti passeranno allora alla Cineteca? Potrà la Cineteca impegnarsi nella spesa d'un controtipo senza garanzia?

Non bisogna inoltre dimenticare che il cinema in formato ridotto si sviluppa con un ritmo regolare. Già prima della guerra le grandi

case tedesche avevano creato nelle loro agenzie delle sezioni che distribuivano una selezione dei loro film in 16 mm. Nel dopoguerra le grandi case americane hanno seguito quest'esempio o vendono a distributori indipendenti i diritti di copie a passo ridotto. Attualmente certe fanno delle riedizioni di vecchi film accanto a edizioni di film recenti che saranno domani retrospettivi.

Con l'intensificarsi delle proiezioni private e con lo sviluppo crescente degli studi tecnici, estetici, storici sul cinema, potrebbe darsi il caso che qualche distributore indipendente fosse interessato ad acquistare i diritti d'un vasto repertorio di film d'ogni provenienza. E' difficile immaginare che i produttori americani rinuncino interamente ai loro diritti a scapito della loro sezione in formato ridotto, nello stesso modo che gli altri produttori non rinunciano agli introiti prodotti dai vecchi film. Ora siccome molti depositi nelle cineteche sono condizionati, i produttori potrebbero essere indotti a riassumere i loro diritti o almeno a limitare quelli concessi alle Cineteche per salvaguardare gli interessi dei distributori in formato ridotto le cui copie sono opere ridotte, « censurate », incomplete.

Inoltre, secondo l'usanza, i diritti in 35 mm. e in 16 mm., salvo eccezioni specifiche, coprono rispettivamente tutti i diritti non concessi. Se, per esempio, un distributore acquista i diritti in 16 mm. egli può, qualora i diritti in 35 non siano stati ceduti con un contratto apposito, far riconoscere come illegale la detenzione in 35 e in 9,5. E inversamente. Si vede dunque quali difficoltà possono sorgere nel caso di deposito indeterminato e irregolare presso le cineteche.

Ci rendiamo conto che la posizione morale delle cineteche può senza dubbio contribuire a limitare queste pericolose situazioni e che molte questioni da noi sollevate sono piú teoriche che pratiche. Ma a nostro avviso è meglio tenersi a vie sicure e far piena luce sul cammino da seguire anziché accontentarsi di vie traverse che potrebbero poi rivelarsi senza uscita.

Prima di trarre una conclusione ci si permetta di abbordare ancora una questione importante a proposito dei film delle cineteche: l'integrità delle opere conservate. I fondi che costituiscono le varie collezioni sono assai diversi. I « nazionali » che comprendono una parte piú o meno importante di negativo provengono direttamente dai produttori, dalle società in liquidazione. La loro integrità è, in generale, indiscutibile. Gli « stranieri » sono o dei controtipi provenienti direttamente dalle collezioni nazionali delle cineteche consorelle, o piú sovente delle copie giunte alla scadenza dell'esclusiva. Molte di queste ultime si trovano in uno state deplorevole non soltanto per le condizioni della perforazione ma anche per i tagli inferti alla brava dagli operatori dei cinema di campagna o dalle verificatrici delle case di distribuzione per riparare le pellicole danneggiate. Nel primo caso il rimedio è il controtipo. Esso altera in parte i valori fotografici, ma è un danno secondario. Nel secondo la situazione è piú grave. Ultima-

mente abbiamo rivisto *Roma città aperta* di Rossellini, presso un distributore di provincia. Paragonata al minutaggio originale, mancava piú di un decimo dell'opera. Fummo sorpresi di tanti tagli che turbavano non solo la « pulizia » della proiezione, ma nuocevano anche al montaggio drammatico. Citiamo questo episodio come esempio per chiederci, se tale è la situazione d'un film italiano in Italia, quale sarà per i film stranieri in fine di circuito?

Nel 1939 la Svenska aveva preso le prime posizioni per far sequestrare in Belgio, in Francia, in Germania le numerose copie di Sjöström, Stiller e Brunius che si trovavano presso i distributori o presso le cineteche, anzitutto perchè essa non aveva rinnovato agli uni e ceduto alle altre i diritti e poi perché essa sapeva che queste copie erano mutilate, incomplete, differenti insomma dalle opere originali. La guerra arrestò poi questa azione. Essa potrebbe però ricominciare domani. Sarebbe bene poter rimediare a questa situazione. Infatti oltre al produttore anche gli autori hanno facoltà di intervenire per proteggere i loro diritti morali e potrebbe darsi il caso che proprio essi agissero con maggior decisione, dato che le opere conservate nelle cineteche sono anzitutto destinate agli studi critici e storici e il significato dei film può, a questo proposito, dipendere dalla loro integrità.

Il problema è difficile ma non insormontabile. In numerosi casi — sopratutto quelli posteriori al 1920 — è possibile risalire alle opere originali. Le relazioni che intercorrono fra le varie cineteche possono contribuire a risolverlo. La maggior difficoltà è d'ordine finanziario, ma conviene sperare che essa potrà essere superata per l'intervento degli stati che hanno verso questo problema degli obblighi morali improcrastinabili.

L'esperienza acquisita durante gli anni in cui fui conservatore della Cineteca del Belgio, presieduta dall'ex ministro Pierre Vermeylen, uno dei giuristi che ha studiato, alla luce dei fatti concreti, il problema dei diritti al riguardo della costituzione delle cineteche, ci induce a credere che non si arriverà a niente di veramente soddisfacente, concreto e stabile senza l'intervento non solo finanziario, ma anche giuridico dello Stato, salvaguardando gli interessi generali. Bisogna dare alle cineteche uno statuto di interesse pubblico, definire i loro diritti e i loro doveri, studiare il loro piano tecnico (conservazione in 35 mm. o in 16 mm.), bisogna assicurare loro i mezzi per far fronte ai loro compiti. Nello stesso tempo bisognerebbe studiare delle misure legislative che contemplino l'interdizione di distruggere certe copie, e specialmente il negativo, di certi film, che contemplino ancora il deposito legale — o un diritto di prelazione d'acquisto per le cineteche — di certi film specialmente designati, non soltanto per l'avvenire ma anche film del passato (1). Bisogna inoltre interessare le con-

(1) Quest'articolo era già scritto quando fu pubblicata in Italia la legge sulla cinematografia, entrata in vigore il 1° gennaio 1950.
All'articolo 33 essa prevede già alcune misure di quest'ordine per i film

ferenze internazionali dei diritti d'autore ai problemi particolari suscitati dalla conservazione dei film e dalla loro comunicazione, per studi diversi, prima del momento in cui diverranno di dominio pubblico (1).

Queste non sono che le linee molto generali d'un piano che necessita di uno sviluppo sistematico. Ne tratteremo prossimamente.

Carl Vincent

nazionali. Queste misure creano in effetti una Cineteca di Stato presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma — che possiede già un fondo di film retrospettivi — e impongono il deposito legale di certi film riducendo a 10 anni il tempo di protezione dei loro diritti in casi specifici culturali. Torneremo in seguito su queste disposizioni, che avranno indubbiamente un'importante ripercussione.

(1) La durata di protezione dei diritti è molto diversa. Gran parte dei paesi accorda una tutela della durata di 50 anni *post mortem* (piú gli anni di guerra). La convenzione di Berna ha adottato questo termine pur dettando speciali regole in caso di difformità tra le legislazioni dei vari paesi. Adottano il termine generale di 50 anni *post mortem* il Belgio, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, Germania, Ungheria, Norvegia, ecc. La Spagna impone 80 anni. Termini piú brevi adottano invece Svizzera, Svezia, Giappone (30 anni *post mortem*) U.R.S.S. (15 anni) U. S. A. (28 anni dopo il deposito dell'opera rinnovabili per eguale periodo a richiesta dell'autore, del coniuge, dei figli o aventi causa e titolo universale). In Italia la protezione di 30 anni dalla prima proiezione pubblica è prevista dalla legge del 1941. Questo termine è tuttora vigente salvo disposizione particolare dell'art. 33 della legge 1950.

Il cinema in Ispagna

Il cinema spagnuolo di anteguerra è caratterizzato dalla sua mancanza di orientamento sia artistico che economico. Il cinema è stato sempre in Ispagna un'industria soltanto privata e non c'è altra tendenza da segnalare che il capriccioso arbitrio del produttore. I registi trattano pertanto i temi con un assoluto disinteresse di tutto ciò che sia creare un'arte di carattere nazionale, abbandonandosi con leggerezza ad ogni specie di fantastica divagazione. La produzione è in genere mediocre e manca di elevatezza. Si tenta il tema regionalista, si coltiva la « españolada » come un mezzo per avere possibilità di sbocco nei poco accessibili mercati stranieri. E anche per soddisfare il cattivo gusto di quel pubblico del paese, che si compiace di gitani, di risse e di banditi generosi. Per il cinema spagnuolo sono ancora valide le parole di Marinetti:

« ...En attendant, les hommes politiques, les litterateurs et les artistes doivent travailler énergiquement, par leurs livres, leurs discours, leurs conférences et leurs journaux à transformer complètement l'intellectualité espagnole...

Il doivent transformer sans les détruire toutes les qualités essentielles de la race, à savoir: le goût de danger et de la lutte, le courage teméraire, l'inspiration artistique.

Simple problème de volonté, qu'il faut résoudre, en brisant brutalement le cercle vicieux de prêtres, de *toreros* et de donneurs de sérénades où vous vivez encore » (1).

A questo tipo di cinema possono riferirsi alcuni notevoli successi, che accoppiano il gusto volgare con l'argomento tenue, ma felicemente trattato: *Nobleza baturra* di Florián Rey, bella visione regionalista della campagna, sebbene sia piú interessante di questo regista *La aldea maldita*. *La verbena de la Paloma* di Benito Perojo presenta anche con successo la grazia del « sainete » della Madrid della fine del secolo.

Forse la manifestazione piú « spagnuola » (2), mettendo l'agget-

(1) *Proclamation futuriste aux espagnols,* in « Futurismo » Paris Sansot et C.ie, 1911.

(2) « Luis Buñuel, tout pittoresque mis à part, possède ce qui peut nous séduire dans le caractère espagnol à travers la vérole de l'esprit latin, je veux dire une violence sans espoir, un enthousiasme à crever les barrières sans but, cette farce vive qui entraîne les hommes veritables vers les problèmes les plus

tivo fra virgolette, sono i film che Luis Buñuel e Salvador Dalí realizzano in Francia. In *Un chien andalou e L'âge d'or* vi è un certo carattere nazionale sebbene siano di manipolazione francese. Però tali manifestazioni indirette sono ormai esaurite.

Buñuel realizza, dopo, in Ispagna un documentario *Las Hurdes* che prospetta verità molto poco surrealiste. Il governo della Repubblica proibisce la diffusione commerciale del film, perché rappresenta realtà molto dure e di non facile soluzione. Tuttavia questo film di Buñuel rimane uno dei piú importanti documenti del cinema spagnuolo e forse l'unico che abbia avuto l'onore di essere conosciuto in quasi tutto il mondo (1).

Ma giungiamo ad una data, che avrebbe cambiato avviamento e direzione a molte cose. Nel 1936 tutto si ferma per porsi al servizio di una guerra lunga e dolorosa. Ogni attività cinematografica resta cosí quasi completamente paralizzata. La Spagna si divide in due zone, delimitate dal fronte di battaglia. In entrambe si adopera il cinema come mezzo di propaganda. Piú estesamente nella zona repubblicana, la « zona rossa » poiché in essa erano gli studi, i laboratori, le grandi case produttrici. Tuttavia si usa quasi esclusivamente materiale straniero, posto al servizio delle idee. Ed alla zona rossa arrivano alcuni registi stranieri, che lasceranno opere di carattere diverso. Joris Ivens (*Spanish Earth*) Thorold Dickinson (*Spanish A.B.C.*), André Malraux (*Espoir*), John Boulting, che serve nella direzione d'un'ambulanza. Ernst Hemingway passa per la Spagna, collabora con Ivens e scrive: « For whom the bell tolls ».

Nella « zona nazionale » l'attività è minore. Tuttavia già si prospettano idee e propositi per il cinema di domani. « Bisogna fare un cinema razziale, specchio delle nostre preoccupazioni e dei nostri problemi. Un cinema nettamente spagnuolo per noi e per quelli che stanno al di là delle nostre frontiere. Un cinema infine che possa concorrere a gare internazionali e ottenere dei premi, come la Patria Grande, che spalla a spalla cerchiamo di risollevare, lo richiede.

Perché cosí sia, tutti coloro di noi che a quest'arte abbiamo dedicato tempo ed entusiasmo, dobbiamo collaborare intensamente quando ritorneremo dalla guerra e in Ispagna si tornerà a fare del cinema » (2). E' ovvio dire che molte di queste frasi rimarranno senza effettuazione.

Subito si creano servizi cinematografici che hanno il compito di produrre notiziari. Il produttore tedesco Johann W. Ther lancia un

angoissants. De métamorphose en métamorphose, de disaparition en disaparition il se sert de notre oeil pour nous mettre sans cesse en présence de lui-même et de nous même ».

I. B. Brunius: *Un chien andalou* in « Cahiers d'art », n. 5, Paris 1929.

(1) Buñuel ha realizzato di recente nel Messico un film intitolato *Gran Casino* che è interpretato da Forge Negrete e da Libertad Lamarque. Opera pesante, volgare, di cattivo gusto, in cui non si trova la vigoria dei film precedenti.

(2) Antonio Román: *Cuando en España se vuelva a hacer cinema* in « La Coruña », n. 9, 30 luglio 1936.

film di lungo metraggio, in cui vengono utilizzati molti frammenti di notiziari precedenti delle due zone. Il titolo è *España heroica* e Bardèche e Brasillach lo trovano « composé parfois avec beaucoup de goût ».

La produzione spagnuola per supplire la mancanza di studi durante questa epoca, si trasporta in Germania e dopo in Italia. A Berlino si realizzano alcuni film, che fanno assegnamento sull'incentivo di porre al servizio del cinema alcuni mezzi tecnici, di cui mai s'era giovato. *Carmen la de Triana* di Florián Rey, è un'opera realizzata con evidente perizia, una mostra della Spagna tipica, vista con finezza e sensibilità spettacolare. *El barbero de Sevilla, Suspiros de España* sono anche realizzati a Berlino ed ottengono in Ispagna un successo clamoroso.

Arriva il 1939. La guerra termina. Comincia la riorganizzazione. Si costruiscono gli studi e se ne inizia la costruzione di altri nuovi e piú grandi. E' il momento dei buoni propositi, degli esami di coscienza.

« Prima di toccare un solo metro di pellicola spagnuola — dice il capo nazionale della cinematografia di allora (1) — dobbiamo fare una meditazione fondamentale ». La meditazione si compie su una serie di temi che col tempo andranno acquistando valore topico.

In primo luogo manca un cinema politico. O, qualcosa di piú strano ancora, un cinema di guerra. Forse per il desiderio di non ricordare il passato, la guerra appare poco sugli schermi spagnuoli. Tuttavia la produzione comincia ad aumentare e questo tema continua ad essere quasi evitato. Solo alcuni film sporadici dànno testimonianza del passato conflitto. Due di essi realizzati in Italia: *Frente de Madrid* di Edgar Neville e *Sin novedad en el Alcázar,* film italiano quest'ultimo, con qualche collaborazione spagnuola. In Ispagna *Escuadrilla* di Antonio Román prende la guerra come sfondo di una trama in cui predomina il romanzesco.

Il film « ufficiale » è *Raza.* Questa pellicola è sotto il patrocinio diretto dello Stato attraverso il « Consejio de Hispanidad ». Si mobilitano tutti i mezzi possibili per fare una specie di *Cavalcata* spagnuola con fini esclusivamente politici. Il risultato è in un certo modo brillante. La pellicola è stata affidata alla direzione di José Luis Sáez de Heredia, giovane regista, che aveva già al suo attivo qualche successo prima della guerra. Il film si presenta equilibrato e la propaganda politica non è priva di accortezza. Alcune situazioni offrono tratti molto interessanti: la fucilazione dei frati sulla sponda del mare col miliziano che se ne sta indifferente, seduto sulla mitragliatrice, a mangiare pistacchi.

Con *Raza* incomincia e termina il cinema politico del nuovo Stato.

Alcuni altri film di tema bellico, che si realizzano (*El crucero, Baleares, Roio y Negro,* che narrava gli amori di una giovane comu-

(1) Manuel Augusto Gereia Viñolas: *Manifiesto de la Cinematografia española,* in « Primer plano » n. 2, Madrid, 27 ottobre 1940.

nista e un dirigente falangista) sono tassativamente proibiti dalla censura anche dopo che ne è stata iniziata la rappresentazione.

Le caratteristiche della produzione che si inizia dopo la guerra sono di autentica euforia, di vero entusiasmo. Come è logico le leggi dello Stato vengono a proteggere l'industria nazionale. Si concedono crediti speciali alla produzione, si creano premi annuali, che sono concessi ad ogni costo. Si limita inoltre l'importazione dei film stranieri fino a tal punto che durante due stagioni le principali case americane non possono presentare un solo titolo. Sono inoltre obbligate queste case a mutarsi in produttrici e finanziatrici di film in Ispagna. La Paramount chiude le sue succursali e lascia la Spagna. Altre case sono sul punto di fare altrettanto. Fra esse la Warner, che aveva mantenuto anche buoni rapporti con i rossi. Si dichiara poi obbligatorio il doppiaggio in castigliano di tutti i film stranieri con la qual cosa si perde un'arma ideale, il proprio idioma, per competere con la produzione straniera. In compenso di questo, il doppiaggio giunge a realizzarsi in Spagna con rara perfezione.

Si costruiscono studi migliori. Sorgono nuovi registi, i quali daranno, coi suoi difetti e i suoi pregi, un carattere di originalità al cinema che si va formando nel dopoguerra.

Secondo alcuni dati pubblicati nel Bollettino informativo del Sindacato Nazionale dello Spettacolo, il numero di studi esistenti in Ispagna è di tredici, quello dei film di lungo metraggio prodotti annualmente (termine medio) di quaranta, di cortometraggio piú di duecento. Un commento, che segue a questi dati, aggiunge:

« ... che dei nostri tredici studi ve ne sono di quelli che hanno due scenari e una capacità di produzione annuale di otto pellicole a lungo metraggio e altri invece che hanno anche cinque o sei scenari e una capacità produttiva da 15 a 20 pellicole l'anno ».

Ci sono sessanta compagnie di produzione:

« ... però non tutte producono regolarmente. Ve ne sono alcune che in vari anni di esistenza, non han prodotto che una o due pellicole soltanto ».

« ... Nonostante tutto, la produzione spagnuola progredisce. Come dicemmo piú in qualità che in quantità, ciò che precisamente è l'interessante... E non dobbiamo perdere di vista il considerevole ed esteso mercato dell'America spagnuola allo scopo di evitare il lamentevole fatto che una pellicola spagnuola, realizzata nei nostri studi, sia presentata e annunciata al pubblico — nel Perú precisamente — come messicana ».

Il numero di sale di proiezione supera le 2500, dal che si argomenta che il cinema spagnuolo ha nella stessa Spagna un buon mercato. Gli studi sono distribuiti fra Madrid e Barcellona, creandosi in questo modo un certo antagonismo fra le due città. Fra le compagnie produttrici la piú importante è « Cifesa » e quella dei produttori indipendenti, Cesáreo Gonzáles. Questo ultimo è una specie di Arthur Rank di basso livello, che è riuscito a fare entrare la sua produzione nei mercati dell'America spagnuola.

La politica economica del cinema spagnuolo cerca di trovare uno sbocco nei mercati esteri, che soltanto consegue nelle terre dell'America spagnuola. In paesi europei è assai raro che giunga ed esportarsi alcunché (1). Per assicurarsi il mercato americano, si contrattano attori messicani e argentini e perfino la censura consente che si vada contro l'opinione dominante in alcune circostanze: in *Mare nostrum,* sulla trama del famoso romanzo di Blasco Ibáñez, si permette al capitano Ferragut di baciare Freya Thalberg (interpretata dalla messicana Maria Félix), cosa, evidentemente, abbastanza commerciale. Alcuni film, *Locura de amor, Currito de la Cruz, La Princesa de los Ursinos,* trionfano pienamente nel Messico, a Cuba, nelle Filippine e in altri paesi di lingua spagnuola. Benché in altri casi, la fortuna si mostri meno propizia. Eugenio Serrano, corrispondente nel Messico della Rivista di La Habana « Crónica », comunica che « un vero smercio di pellicole spagnuole si sta effettuando dalla antica casa di distribuzione Fenix S. A., la quale vuole disfarsi di tutto il suo materiale pur di guadagnare alcuni scudi » (2).

E' che il cinema spagnuolo è in molti casi opera d'improvvisazione e si presenta povero di tecnica e spesso privo d'ispirazione. Tuttavia la produzione, disuguale e relativamente abbondante, si mantiene come un'industria d'importanza economica, essendo, per tale qualità, d'importanza nazionale.

I registi

La produzione del dopoguerra è caratterizzata, come si è detto, dal tono e dalle idee, che le danno alcuni giovani registi. Ad essi si concederà assoluta fiducia, affidando esclusivamente ad essi i film tipo « superproduzione ». I quattro nomi piú importanti sono Rafael Gil, Antonio Roman, Juan de Orduña e José Luis Saez de Heredia.

Rafael Gil è un ex giornalista e critico cinematografico. Inizia la sua attività direttiva con la realizzazione di alcuni documentari e nel 1941 gira la sua prima opera d'assunto narrativo *El hombre que se quiso matar* film di semplice e gradevole comicità. L'anno seguente *Viaje sin destino* e *Huella de luz* pieni di umorismo leggero, fine, semifilosofico con una speciale concezione dell'uomo. *Huella de luz* in particolar modo

(1) Un critico generalmente cosí bene informato come l'inglese Roger Manvell confonde poco lodevolmente la personalità del regista di *Las Hurdes*. In « Film » prima edizione, Pelican Books, London, può leggersi a pagina 104:

« In Spain, too, the remarkable film *Land without Bread* was made by the Frenchman Buñuel in 1932. It was a devasting study of the Hurdanos who, living only a comparatively few miles from Burgos existed and still exist in a state of backwardness and misery behind a thin veneer o semicivilisation ».

Errore che può tornarsi a leggere nella « revised edition » pubblicata nel novembre 1946, pagg. 119-120. E' sperabile che nelle prossime edizioni correggerà questo errore. Cosí pure la frase che dice: « comparatively few miles from Burgos » poiché la regione di Las Hurdes si trova nella provincia di Cáceres, presso la frontiera col Portogallo.

(2) « Crónica », n. 9, La Habana, giugno 1949.

è un modello nel suo genere, molto adeguato inoltre ad una produzione di carattere modesto. Ancora oggi viene proiettato, essendo una delle migliori pellicole realizzate in Ispagna. Nelle opere successive, *Eloisa està debajo de un almendro, Lecciones de buen amor, El clavo,* Gil manifesta una chiara tendenza a progredire. Nel 1944 *El fantasma y Doña Juanita* è un ritorno al suo primo stile; film di poesia soavemente triste, di umore poetico e d'incantevole vigoria icastica. Un'opera equilibrata, fra le cose piú riuscite del suo autore.

Dopo di questo, Gil si dà gradatamente alla produzione commerciale, cercando facili successi di pubblico, valendosi delle cognizioni tecniche acquistate nei suoi film precedenti. E cosí *La prodiga, La fé, Reina santa* perdono ogni interesse pur conseguendo successo popolare.

Nel 1947 Rafael Gil si assume il compito di dirigere uno dei maggiori sforzi del cinema spagnuolo: *Don Quijote de la Mancha.* Si pongono nelle sue mani molti elementi che Gil maneggia con freddezza, anche se con perizia. E' chiaro che l'adattamento allo schermo di una tale opera si presenta irta di difficoltà, solo per metà superate. Tuttavia il film è bene accolto in molti ambienti letterari ed eruditi come un'illustrazione di piú da aggiungere alle molte che esistono del libro immortale. Il romanziere Fernández Flórez scriveva in « A.B.C. » (1): « Niente di meglio si raggiunse nel cinema su un argomento di tanto interesse ed io ho ricevuto dalla pellicola emozioni limpide e profondamente artistiche ». Vale la pena di citare l'interpretazione di Rafael Rivelles « un Don Quijote di eccellente fotogenia e buoni momenti interpretativi ». Però se qualcosa restava di Rafael Gil, termina in *Don Quijote de la Mancha.* I film successivi sono di carattere commerciale, consacrati ai capricci della stella messicana Maria Félix o del produttore Çesáreo Gonzáles e non si ritrova in *La Calle sin sol, Mare Nostrum, Una muyer cualquiera* o *Aventuras de Juan Lucas* la delicata finezza di *Huella de luz* o di *El fantasma y Doña Juanita.*

Antonio Román è sopratutto un regista disuguale. I suoi inizi: *Escuadrilla, Boda en el infierno,* dimostrano una preferenza per il cinema a grandi linee, piú diretto al gran pubblico che alle minoranze. Egli è tuttavia il regista ambizioso, a cui mai può concedersi eccessiva fiducia data la mancanza di misura nei suoi propositi. Insieme a successi di pubblico come quelli citati, o *Los últimos de Filipinas* film di patriottismo facile e non molto profondo, si possono collocare altri tentativi di maggiore elevatezza: adatta e manda in frantumi la *Fuente o vejuna* di Lope de Vega. Il suo ultimo film: *El amor brujo* tenta la trasposizione di un'opera capitale della musica moderna spagnuola. Però tutto ciò ridotto alla meraviglia della musica di Falla, ad alcuni balli ben fotografati e nient'altro. Al contrario altre sue opere recenti mostrano una preoccupazione per l'elemento psicologico, che trova in lui un molto abile realizzatore. Fra queste: *La vida encadenada* e *Pacto de silencio* entrambe interpretate da Ana Mariscal la migliore attrice del cinema spagnuolo.

(1) *El Quijote en el Cine,* in « A. B. C. », 15 marzo 1948, Madrid.

In quanto a qualità *Pacto de silencio* è uno dei migliori film usciti ultimamente dagli studi spagnuoli.

Juan de Orduña si affida a un formalismo studiato e a volte privo di buon gusto. Tuttavia ha affermato il suo nome per una sua particolare perizia tecnica che gli consente di essere un regista adattabile a temi di vario genere e capace di conoscere quali sono i gusti del pubblico. La sua specialità è la « españolada » di alto volo, generalmente pretenziosa e priva di spirito e il film storico alla maniera italiana, prendendo questa espressione in cattivo senso. Nel primo di questi generi ha realizzato: *La Lola se va a los puertos* con buona raffigurazione del delicato ambiente della Bassa Andalusia, *Serenata española, Vendaval.* Di tipo storico, il suo gran successo è *Locura de amor* che ha battuto in Ispagna molti record e sta avendo attualmente una serie di trionfi nei paesi di lingua spagnuola. Interpreta questo film una grande attrice nuova Aurora Bautista. E' anche autore di *Misión blanca* film religioso sulle missioni spagnuole della Guinea. E inóltre di alcune commedie di ambiente moderno. E' insomma un direttore senza personalità, però ingegnoso e commerciale.

Fra i « consacrati » citiamo in ultimo quello che tiene il primo posto, José Luis Sáez de Heredia. Questo regista, che aveva già realizzato alcuni film prima della guerra, presenta nel 1941 *A me non me mire usted* film comico senza importanza ma pieno di facili motivi umoristici. La sua consacrazione « ufficiale » in doppio senso è *Raza* che egli realizza nel 1941. Il successo ottenuto col film precedente circondò di insolita aspettativa il montaggio del film successivo: *El escándalo.* Sáez de Heredia affronta un tema romantico e triste ma che maneggia con abilità assai poco comune. Quelle che poi dovranno essere le sue virtú precipue appaiono qui manifeste. La preparazione meticolosa del film, l'intelligente direzione degli attori, una certa sicurezza nell'affrontare ogni genere di situazioni e nel risolverle nella maniera piú conveniente. Sáez de Heredia approfondisce il tema per quanto gli è possibile infondendogli una nuova vitalità. Il film ottiene il premio famoso del Sindacato Nazionale dello Spettacolo davvero meritato. Per la prima volta nella storia del cinema spagnuolo la réclame d'un film chiama geniale il regista di esso.

Nel 1944 egli si prende la rivincita con *El destino se disculpa* per dar sfogo alla fantasia con un film di ambiente attuale, di vivace argomento umoristico-fantastico, in cui agiscono personaggi comuni, esseri di carne e ossa. *El destino se disculpa* (col sottotitolo « fantasia occidentale ») ha inizio con un intervento del Destino, vecchietto amabile e un po' timido, che si rivolge al pubblico per lagnarsi della leggerezza con cui si attribuiscono a lui tutte le calamità umane. Egli ha nella vita dell'uomo un influsso relativo. L'uomo, in definitiva, è un essere dotato di libero arbitrio. E il Destino racconta un caso che si risolse senza il suo intervento.

El Destino se disculpa è l'opera piú perfetta di Sáez de Heredia. I suoi protagonisti non sono attori di gran classe, fatta eccezione per

Fernando Fernán Gómez eccellente comico di singolare valore. Non è un film in apparenza di molta attrattiva, sebbene la gran quantità di espedienti ingegnosi, che vi sono in esso, lo riempisse di insoliti allettamenti spettacolari. Ma è un film di attualità, di sentimenti moderni. E' senza dubbio alcuno la migliore pellicola realizzata in Ispagna.

Le opere posteriori di Sáez de Heredia denunciano sopratutto un difetto fondamentale: la mancanza di personalità. Il regista non mostra una predilezione speciale per nessuna categoria di argomenti e di ambienti. Però conserva sempre la sua accuratezza laboriosa e il suo buon gusto che si manifesta specialmente nel ritmo che dà alle sue opere. *Bambú* è un film musicale che ricostruisce l'ambiente della Cuba coloniale ed è privo di interesse. Ma *Mariona Rebull* torna di nuovo a trattare un tema ambizioso. Il film è ricavato dai racconti di Ignacio Agustí « Mariona Rebull » e « El viudo Ríus », opere di profonda analisi sociale nella rappresentazione che fanno dei tipi e dell'ambiente della Barcellona di fin di secolo. E attraverso la versione cinematografica ci è prospettato tutto l'irrequieto ambiente dell'epoca. Il film è a un tempo critica dei costumi e presentazione di situazioni sociali causate dallo sviluppo delle nuove idee industriali. Si iniziano gli scioperi, i movimenti popolari, è l'era del macchinismo incipiente. E c'è un tipo di donna, una specie di Emma Bovary, pieno di tratti caratteristici.

La realizzazione è una sapiente mescolanza di svolgimento psicologico e di azione. In alcune parti si ritrovano quelle capacità di rappresentazione drammatica che Sáez de Heredia manifestò in *El Escándalo*. Come si può vedere nelle scene dell'attentato nel Teatro del Liceo. Notevole è l'interpretazione di Blanca de Silos, José Maria Seone e José Maria Lado.

La sua opera successiva *Las aguas bajan negras* (1948) è un tema semplice, eseguito con l'abilità che è consueta in Sáez de Heredia. Protagonista del film è Adriano Rimoldi. *La mies es mucha* (1949) lo pone dinnanzi ad un tema di grande elevatezza spirituale e irto di difficoltà. Si tratta di rappresentare le vicissitudini della vita dei missionari spagnuoli nelle zone dell'India, che sono affidate alla loro opera di evangelizzazione. La prima difficoltà, l'ambientazione, poiché fallirono i tentativi di girare il film in India, fu salvata localizzando l'inquadratura delle scene esterne in un campo della provincia di Malaga, la cui vegetazione semitropicale gli conferiva una grande somiglianza con l'ambiente autentico. Con la consultazione del Rev. P. Jesús Taboada, missionario nel Cuttak e del Rev. P. Félix Garcia, del Consiglio Superiore delle Missioni si poté rifinire. (E il novanta per cento delle scene del film si girarono in esterni.)

Sáez de Heredia maneggia i fili della trama con una sensibilità ammirevole e molto efficace. La trama molto complessa narra le avventure di un giovane missionario, di spirito vivace, che trova sempre ai suoi problemi una soluzione sia materiale che spirituale. E attraverso numerose vicende *La mies es mucha* realizza un lavoro costruttivo, umano,

ammirevole. E' un film in cui la propaganda sta all'altezza dell'idea che la ispira.

Vi sono naturalmente altri registi che tentano con migliore o peggior fortuna, temi diversi. Sono i veterani la cui opera è in generale mediocre e sono a poco a poco caduti nell'ombra. Benito Perojo prima della guerra era una personalità, ora dà soltanto in *Marianela* qualcosa, d'interessante. La Biennale di Venezia del 1942 dà al suo film *Goyescas* un premio di compromesso.

Florián Rey realizza una nuova versione del suo film muto *La aldea maldita* che sebbene cerchi possibilità di maggiore effetto del precedente, ha soltanto di piú qualche pregio. Migliore è il suo film *Orosia* con buoni frammenti nelle drammatiche vicende di carattere rusticano.

Edgar Neville è un altro regista che può essere segnalato con la sua opera disuguale, a cui non manca qualche attrattiva. In Italia gira *Frente de Madrid* e *La muchacha de Moscú*. E dopo, in Ispagna altri film senza valore, dai quali solo si distacca *La vida en un hilo* in una linea di umorismo simile a quella di *El destino se disculpa* con una trama perfetta. In cambio *Nada* sulla traccia del romanzo di Carmen Loferet, a cui partecipano Fosco Giachetti e Maria Denis, è un completo fallimento.

Tuttavia quasi tutto il cinema del dopoguerra è caratterizzato da nomi nuovi. Luis Lucia, direttore molto commerciale, realizza un film di tori *Currito de la Cruz* con perizia e interessante senso documentario. Ramón Torrado è autore d'un'opera di gran successo comico: *Botón de ancla*. Gonzalo Delgrás, Fernandez Ardavín sono anche registi che vivono in modo incerto, compensando il buon esito di oggi con l'insuccesso di domani. José López Rubio presenta una personalità piú cerebrale, ma un livello artistico uguale ai precedenti: *Pepe Conde, Alhucemas* sono produzioni tipicamente sue.

A Barcellona organizzano le loro produzioni alcuni registi. Ignazio F. Iquino è una personalità esclusivamente industriale e realizza i suoi film in serie; *Noche sin cielo* è uno dei suoi pochi e relativi successi. Piú interessante, pure a Barcellona, è la personalità di Riccardo Gascón, che dimostra nella sua opera un continuo progresso. *Don Juan de Serralonga* è un film storico alla maniera italiana, (compreso l'interprete Amedeo Nazzari, che dimostra una certa abilità). Molto migliore è il suo film piú recente la *La niña de Luzmela* in cui è trasfusa tutta la vigoria drammatica del romanzo di Concha Espina. Questo film rivela una nuova attrice Maria Rosa Salgado, molto promettente.

Vi è poi quella che alcuni critici hanno chiamato, forse molto bene, « nuova generazione » di registi spagnuoli. Al gruppo appartengono Carlo Serrano de Osma, Arturo Ruiz Castillo, J. A. Nieves Conde, Antonio del Amo e qualche altro. Il migliore è senza dubbio alcuno, Nieves Conde, che dimostra predilezione per il genere poliziesco psicologico. Il suo *Angustia* è di tecnica perfetta ed il « suspense » è pienamente ottenuto.

Serrano de Osma, eccessivamente preoccupato dagli « ismi », Antonio Del Amo, finora incerto, Ruiz Castillo, (che sembra affermarsi col suo stile) sono promesse per il futuro.

Una pellicola che ha suscitato dell'interesse per la sua ambientazione è *Neutralidad* di Fernandez Ardavín. Miguel Mihura è un altro regista che promette ed ha avuto l'onore di essere stato il primo regista spagnuolo a dirigere un film a colori. Si tratta di *En un rincón de España* e il procedimento coloristico da lui adoperato è di pretta invenzione spagnuola. Con la pratica può dare un buon rendimento. Attualmente si utilizzano per la pellicola « Cinefotocolor » nome del sistema, camere speciali fabbricate, come la pellicola, in Ispagna.

La prima rappresentazione di *Un hombre va por el camino* fa fissare l'attenzione su un nome nuovo: Manuel Mur Oti. Romanziere e autore di trame, Mur Oti non aveva diretto mai. Però l'estate scorsa partí verso i Picchi di Europa per girare con tre attori soltanto un film in cui si pretende conseguire qualcosa della forza e della verità del cosiddetto neo-realismo italiano. Il successo ha favorito il suo autore e il film è una indovinata visione della natura, magnifico per molti aspetti. Se la Spagna nella prossima estate concorrerà a qualche gara internazionale, questo potrà sicuramente partecipare.

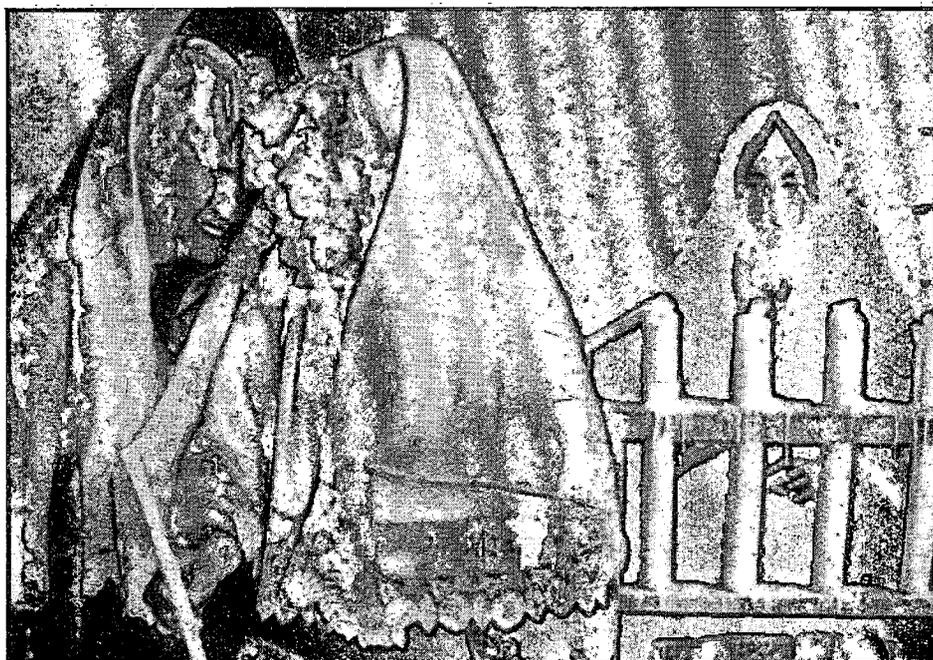
E in ultimo segnaliamo la notizia che il pittore Salvador Dalí annunzia il suo ritorno al cinema. Egli ha un argomento da titolo *La carretilla de carne* e un produttore. Desidera che ne sia protagonista Anna Magnani. Se potrà realizzarsi, forse con esso il cinema spagnuolo conseguirà quella diffusione, di cui si trova ad avere molto bisogno.

Partecipazioni straniere

Degna di nota è la partecipazione di alcuni elementi stranieri, sebbene tale intervento non abbia avuto la necessaria continuità né qualità per essere di ammaestramento nel cinema spagnuolo. Prima della guerra figurano, tra le collaborazioni piú interessanti, quella di D'Arrast (*La traviesa malinera*) e Jean Gremillon (*La Dolorosa*). Tuttavia dopo la guerra la partecipazione si fa piú notevole e continua.

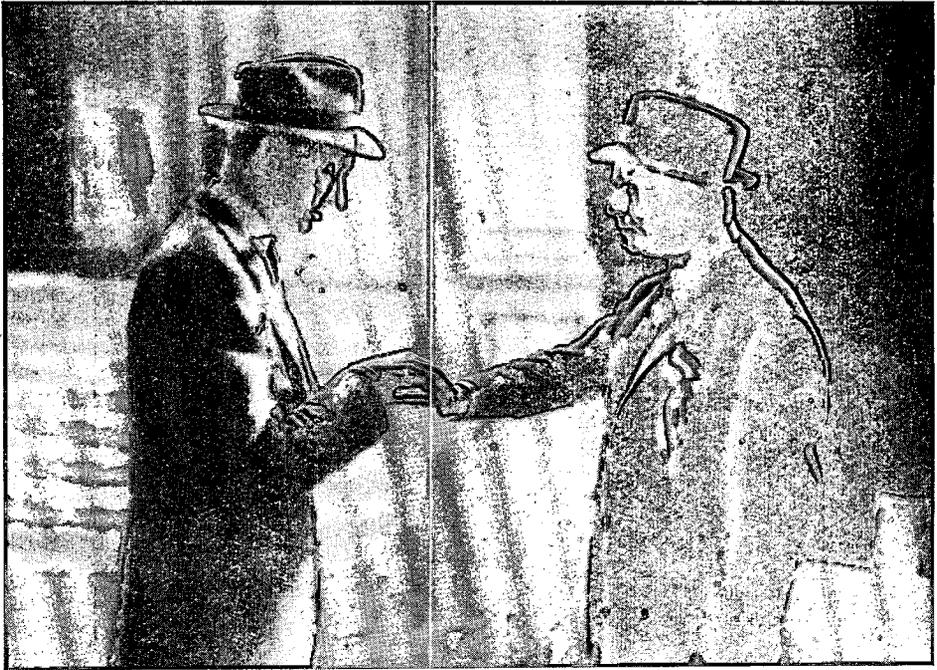
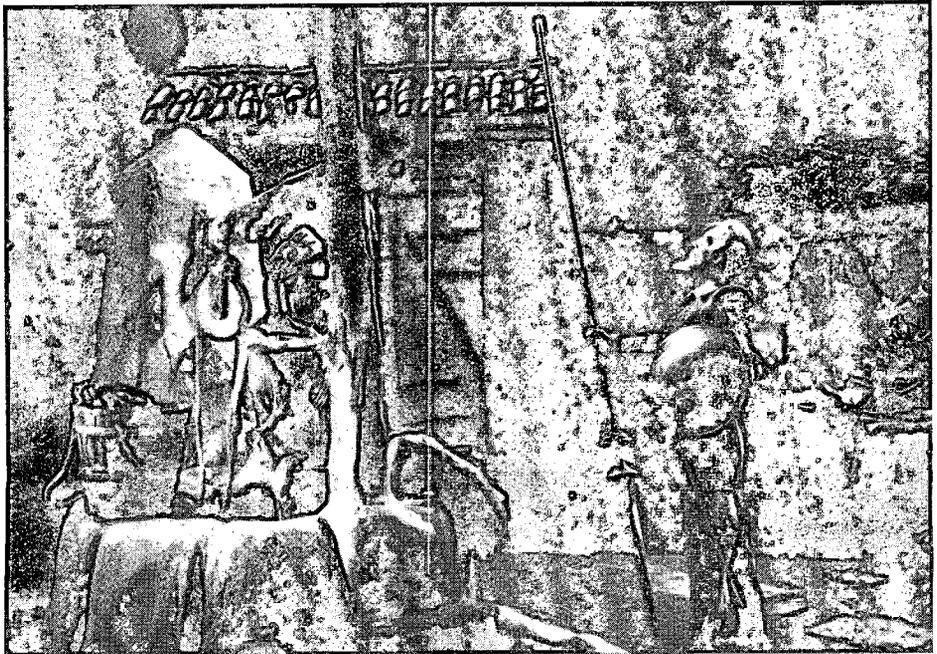
In primo luogo figura quella italiana, costituita principalmente da attori. Adriano Rimoldi è quegli che compie un lavoro piú costante, interpretando un gran numero di film. Notevoli le sue interpretazioni in *Noche sin cielo, Alhucemas, Si te hubieras casado con migo, Pacto de silencio;* Amedeo Nazzari, Osvaldo Gennazzani, Anita Farra, Clara Calamai, Laura Solari, Maria Denis, Fosco Giachetti e Francesca Bertini sono altri attori che vi hanno partecipato. La Bertini interpreta un piccolo ruolo in *Dora la Espia* diretto da Raffaele Matarazzo sulla traccia del dramma di Sardou. Attualmente risiede in Ispagna. Di recente ha interpretato due film, *Neutralidad* e *Legada de noche* la eccellente attrice Adriana Benetti.

LOUIS BUÑUEL e SALVADOR DALI *« L'age d'or » (1930)*

LOUIS BUÑUEL *« Las Hurdes » ("Tierra sin pan„ - 1932)*

ENRIQUE GUERNER e GARGÌA VIÑOLAS — *« Boda en Dastilla » (1941)*

RAFAEL GIL — *« Huella de luz » (1942)*

SAEZ DE HEREDIA *«El Escándalo» (1943)*

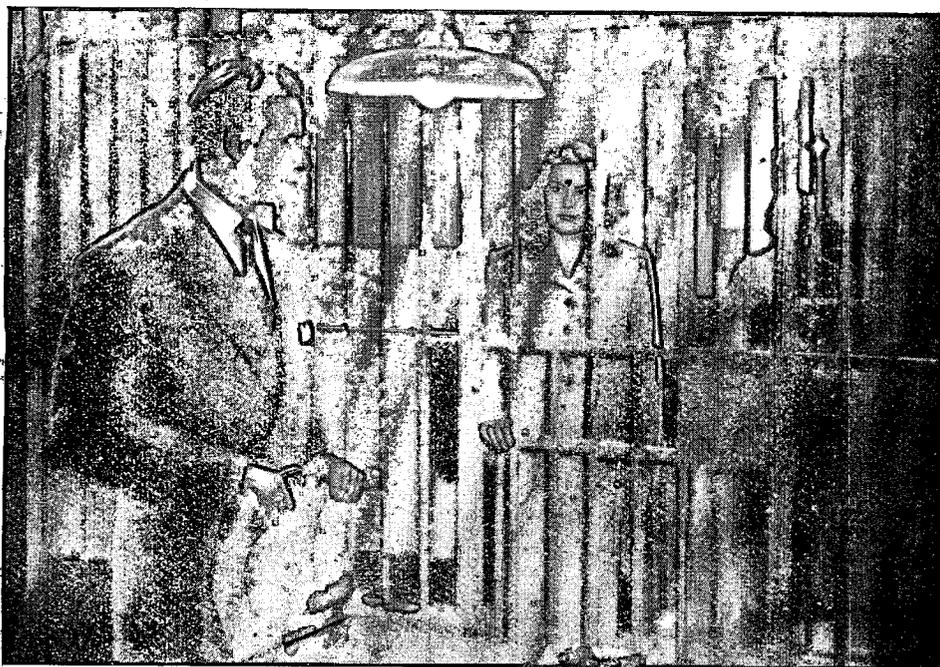
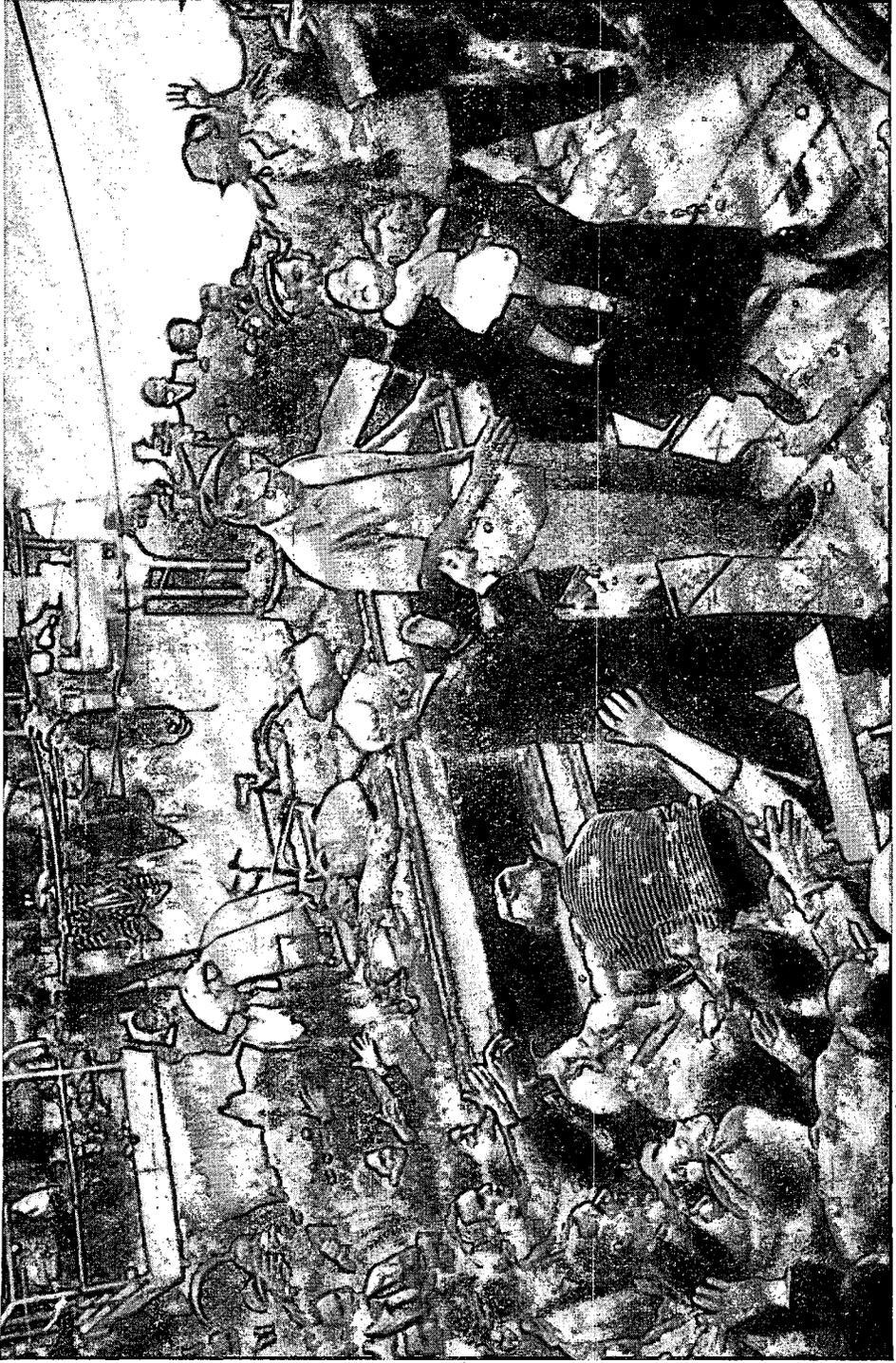
RAFAEL GIL *«El fantasma y D.a Juanita» (1944)*

SAEZ DE HEREDIA *« El destino se disculpa » (1944)*

RAFAEL GIL *« Don Quijote de la Mancha » (1947)* con Rafael Rivelles

JOSÉ LUIS SAEZ DE HEREDIA *«Mariona Rebull» (1947)*

JUAN DE ORDUÑA *«Locura de amor» (1948)*

ANTONIO ROMAN *«El amor brujo» (1949)* con Manolo Vargas e Ana Esmeralda

RICARDO GASCON *«La niña de Luzmela» (1949)*

SAEZ DE HEREDIA *«La mies es mucha» (1949)* con Fernando Fernán Gómez

ANTONIO ROMAN *«Pacto de silencio» (1949)* con Ana Mariscal

JULIEN DUVIVIER — *« Jack El Negro » (« Jack le Noir » - 1950)*

E' inoltre importante l'opera di alcuni tecnici: Alfred L. Gilks, Michel Kelbert, Jules Kruger, Ted Pahle, Pierre Schild. Altri interpreti stranieri, che lavorano negli studi spagnuoli sono Marie Dea, Robert Le Vigan, Jacqueline Plessis, Antono Vilar. E gli ispano-americani Maria Félix, Charito Granados, Jerge Negrete, Luis Sandrini, Niní Marshall.

In cambio la partecipazione dei registi è piú scarsa, sebbene piú desiderabile. Il portoghese Leitao de Barros dirige a Madrid, insieme a Garcia Viñolas *Ines de Castro* che si gira in due versioni. Abel Gance comincia un film in Ispagna, che abbandona a metà, sulla figura del torero Manolete. Si annunzia l'arrivo di Emilio Fernández. Max Neufeld, Ladislao Vayda, Primo Zeglio, Tourjansky sono altri registi stranieri che hanno lavorato negli studi spagnuoli.

Un film importante di recente realizzazione, sulla base di un'ampia collaborazione internazionale è *Jack le Noir* trama di Spaak e direzione di Julien Duvivier. Gl'interpreti principali sono Herbert Marshall, Patricia Roc, Agnes Moorehead, George Sanders, Dalio, José Jaspe e Pepe Nieto. Gli esterni sono stati girati a Palma de Mallorca e gl'interni a Madrid. Il film è stato realizzato in versione inglese, francese e spagnuola. E' desiderabile che la presenza di Duvivier negli studi spagnuoli sia di ammaestramento a quelli che hanno collaborato con lui. Tra essi si trovava come direttore aggiunto il regista I. A. Nieves Conde.

Politica, censura, documentario

Dal 1939 si stabilisce, con perfetta regolamentazione, un regime di scrupolosa censura, che assicura l'immunità « morale » dei film proiettati nel paese, come anche la loro purezza politica. Non occorre dire che in Ispagna non si proietta alcun film russo né in un cineclub, né in altro luogo. E neppure opere, che possono avere un significato politico, come *Roma, città aperta* o *The great Dictator*. Ciò si manifesta anche in una grande penuria d'importazione di film europei, in genere piú liberi d'idee di quelli nord-americani. Il cinema italiano moderno, il francese sono quasi completamente sconosciuti in Ispagna. Solo passano la frontiera i film nord-americani, come un tempo i film tedeschi.

Alcune proibizioni recenti includono *Brief encounter, Macadam* di Feyder. Dalla fine della guerra non si può proiettare *L'opera de quat'sous; La femme du boulanger* si trova anche condannata all'ostracismo.

Allo stesso modo la stampa o la radio sono sotto il controllo della censura, l'informazione cinematografica passa nelle mani dello Stato dalla sera al mattino. Nel 1943 scompaiono repentinamente tutti i notiziari che allora si proiettavano in Ispagna e sono sostituiti dai notiziari « Nodo ». Né l'« Ufa » né il « Luce » possono sopravvivere a una tale disposizione. La manipolazione del notiziario « Nodo » presenta innumerevoli difetti, ed ha un'informazione totalmente parziale.

Il documentario è anche compito precipuo del « Nodo » sebbene

non sia questa un'attività esclusiva. Esistono enti privati che coltivano anche tale genere e la produzione è molto abbondante. Tuttavia, poiché non esiste una pubblicazione che dia conto specialmente dell'attività esplicata in un tale ordine di cose, è difficile giungere a sapere quali sono quelli che li producono. La personalità piú interessante è Manuel Hernández San Juan che si dedica esclusivamente al documentario, senza realizzarlo come un mezzo per passare dopo a dirigere film di lungo metraggio. Il suo stile è semplice ma efficace. Nella sua opera si distingue una serie di trentacinque film sulla Guinea spagnuola, realizzati per incarico della Direzione Generale del Marocco e Colonie. *Babele, Tornado, Una cruz en la selva,* sono i titoli piú significativi. *Babele* si proiettò nel Festival Internazionale di Cine-Documentario di Edinburgh nel 1948. La Spagna concorse quest'anno a tale Festival, gestito dal Cineclub di Zaragoza. L'assoluta mancanza d'interesse negli ambienti ufficiali gl'impedí di partecipare al concorso l'anno passato.

Il miglior film documentario realizzato in Ispagna è *Boda de Castilla* di Enrique Guerner e Manuel Augusto Garcia Viñolas. Si tratta di un'opera breve, però piena di grazia. La Castiglia, che qui si presenta, è molto differente da quella di *Las Hurdes.* Le cerimonie, i costumi, la musica, i balli, quasi d'altri tempi, che accompagnano la festa nuziale in un tipico villaggio castigliano, appaiono pervasi di singolare senso poetico. La pellicola ottenne un premio a Venezia nel 1941.

Il documentario non è tuttavia nella Spagna di oggi un mezzo di propaganda. Sebbene sia controllato, non gli si è saputo dare uno scopo politico. La produzione è abbondante e i risultati sono molto disuguali. Si coltivano con frequenza film di argomento artistico.

Il film amaetur

Se la Spagna non ha saputo far conoscere la sua cinematografia né dotarla di una vera qualità generale, gli « Amateurs » hanno assunto per sé questo impegno. Le attività « amateurs » hanno il loro centro in Catalogna, sebbene si coltivi anche con successo in altre regioni della spagna. I film « amateur » spagnuoli hanno conquistato dei premi ad Hollywood (1932), Parigi (1933), Venezia e Londra (1935), Budapest (1935), Stoccolma (1947), Torino (1949). Alcuni esponenti potrebbero molto bene produrre opere interessanti nel campo professionale. Prima della guerra, Delmiro de Caralt, Domingo Giménez, Eusebio Ferrer, fra gli altri. E dopo Font, Español, Llofet Gracia, Fité. Quest'ultimo è autore di *Alter ego* e *Porta closa.* L'ultima conquista la Coppa di Stoccolma. Si tratta di una specie di *Poil de Carotte* pieno di delicate sfumature e perfettamente realizzato. Llorenzo Llobet Gracia realizza un mirabile documentario *Plegaria a la Verge de los Cols* con magnifica ed opportuna utilizzazione del colore. Inoltre realizza un film nel campo professionale, *Vida en sombra* che narra la vita di un uomo parallela alla

nascita e all'evolversi del cinematografo. Sono inclusi in quest'opera alcuni frammenti di vecchi e rari film, appartenenti alla cineteca del suo autore.

I Cineclub e l'Istituto

I cineclub, che in Ispagna hanno vita da molto tempo, non mostrano prosperità di progresso. Le attuali circostanze sono molto poco favorevoli per enti di questo tipo. La mancanza di materiale è una delle principali difficoltà. Una legge assurda òrdina la distruzione dei film stranieri, dopo cinque anni della loro utilizzazione commerciale. *Gaslight, Stagecoach, The Citadel* sono scomparsi di recente. La mancanza di pellicola aggrava la situazione e molti film muti sono distrutti per destinare ad altri usi la celluloide.

I cineclub non hanno tuttavia nessuna protezione speciale né eccezionali condizioni di censura. Ciononostante, i pochi esistenti (in Madrid, Zaragoza, Valencia, Malaga, Barcellona, Murcia e in qualche altra città) realizzano il loro scopo nella speranza di una necessaria federazione. Circolano fra loro copie di alcuni « classici » del film muto. *Schatten, Caligari, The Kid, Nosferatu, Cabiria, Quo Vadis?, La chute de la Maison Usher.* Alcune ambasciate, tra cui sarebbe desiderabile annoverare quella d'Italia, offrono documentari e film di lungo metraggio.

A Madrid, di recente, si è costituito l'Istituto di investigazioni ed esperienze cinematografiche, che si propone di svolgere un compito simile a quello del Centro Sperimentale di Roma. Il tempo dovrà dire se i frutti raccolti sono paragonabili a quelli dell'Italia. L'Istituto impartisce lezioni di realizzazione, interpretazione, produzione, storia del cinema, letteratura, estetica, cartoni animati. E inoltre si crea la tanto necessaria cineteca, che ha reso possibile la conservazione di una copia del film di Thorold Dickinson, *Gaslight.*

I film di disegni animati

I film di disegni animati sono stati coltivati con fortuna disuguale, sebbene i risultati non siano quasi mai brillanti. Durante un certo periodo la casa produttrice Chamartin tenne uno studio completamente dedicato alla realizzazione di disegni animati. Dirigeva lo studio Jaime Baguña Gili ed erano disegnatori Manuel Urda e José Escobar. Quest'ultimo è il creatore di *Don Cleque* che riesce ad avere una discreta popolarità e non è privo d'una certa grazia. Però il maggiore sforzo fu compiuto a Barcellona dal disegnatore Arturo Moreno. Il suo film *Garbencito de la Mancha* è uno dei pochi esemplari europei, per la sua lunghezza, 2200 m., che entri nella categoria del lungo-metraggio. La pellicola è ripresa in Dufaycolor ed è naturalmente un'opera da principiante, piena di difetti. Difetti che nella seconda opera *Alegres vacaciones,* non vengono corretti.

Maggiore interesse offre, essendo stati ad essa dedicati piú tempo e piú fatica (e maggiori mezzi finanziari, poiché il suo costo è di 3.000.000 di pesetas) una versione della *Cenicienta* che attualmente si sta per ultimare, anche a Barcellona. Questo film è pure di lungo-metraggio ed è ripreso in Cinefotocolor. Dirige A. Cirici Pellicer ed il movimento è animato da José Escobar. Come caso curioso vale la pena di riferire che gli autori ignorando che Walt Disney stava anch'egli realizzando la versione di questo famoso racconto, dimenticarono di fare la registrazione del titolo, delle indicazioni particolari ecc. E il « Mago di Burbank » impedisce alla Cenerentola spagnuola di venire alla luce col suo vero titolo. Per la qual cosa ha dovuto modificare il titolo in quello di *Erase una vez.*

Bibliografia

In Ispagna c'è stata sempre una critica rigorosa per la produzione nazionale. L'autocritica, virtú (e difetto) fondamentalmente spagnuola, ha trovato sempre intelletti chiari, capaci di discutere e analizzare quello che viene realizzato. Questo comporta un interesse di carattere intellettuale per il cinema, che non è mai venuto meno. Alcuni critici di ieri sono oggi registi: Gil, Román, Serrano de Osma, Antonio del Amo ed altri.

La bibliografia cinematografica spagnuola, sebbene non copiosa, conta alcune pubblicazioni interessanti.

Carlos Fernández Cuenca si preoccupa soprattutto di quanto riguarda l'erudizione piú che dei problemi di carattere estetico. Il suo primo libro del dopoguerra è « Viejo cine in episodios », storia scritta con acutezza e grazia e buona documentazione intorno alle vecchie pellicole in serie. Ora sta per pubblicare una « Historia del Cine ». Come si vede dai primi due libri già pubblicati egli tratta minuziosamente la Storia del Cinema dalle origini all'anteguerra del 1914. Nel primo libro dedica un capitolo a Segundo de Chomòn, intorno al quale pubblica alcuni documenti inediti.

Angel Zúñiga, critico della rivista « Destino » a Barcellona, pubblica anch'egli una Storia. L'opera in due tomi, di complessive 1164 pagine, offre una visione personalissima, come appare dallo stesso titolo « Una historia del Cine ». E' infatti « una » storia, quella di uno spettatore, che manifesta una sua opinione appassionata, preoccupata dal problema estetico e sociale piú che dal problema dell'erudizione.

Antonio del Amo pubblica pure un libro dal titolo: « Historia universal del Cinema ». Però in questo caso il titolo è stato imposto dalla Casa Editrice Plus ultra. Il libro è semplicemente un'opera estetica, in cui si analizza attraverso alcuni periodi della sua storia lo spirito e la tecnica del cinema. Un'altra sua opera: « Il cinema come linguaggio » echeggia libri precedenti sul medesimo tema, come « The Film Sense » o « A Grammar of the Film ». Però è originale nel suo intendimento e non è privo d'interesse.

Enrique Gómez realizzatore di qualche film notevole, pubblica uno studio coscienzioso e interessante sulla trama. Menzione a parte merita la rivista « Cine Esperimental » che sebbene abbia pubblicato soltanto undici numeri (dicembre 1944-agosto 1946) imposta problemi inquietanti di carattere intellettuale, agitati da un gruppo, da cui tosto usciranno alcuni realizzatori. Serrano de Osma, del Amo, Enrique Gómez, Pedro Laraga. Altre pubblicazioni di tipo periodico: « Primer piano » organo del Regime, « Camara », « Fotogramas », « Imagenes », « Triunfo », « Cinema » non oltrepassano il livello normale delle riviste europee rivolte al gran pubblico.

L'ultima opera apparsa è la « Historia del Cine español » del giornalista Juan Antonio Cabero, che si limita ad enumerare in 708 pagine tutti, o quasi tutti, i film realizzati in Ispagna. E' un libro completamente sprovvisto di critica.

In Argentina pubblicano le loro opere due critici spagnuoli, Francisco de Madrid e Manuel Vollegas López. Il primo ha pubblicato due libri: « Cincuenta años del Cine » e « Cine de ayer y de mañana » interessanti in parte. Di maggiore interesse quelli di Villegas López, premio nazionale di letteratura anno 1938, concesso per argomenti cinematografici. Villegas nei suoi libri fa una critica originale e penetrante, basata su motivi d'indole estetica. Ha pubblicato « Cine del medio siglo », « Charlie Chaplin, el genio del septimo arte » e « Cine francès », il quale ultimo è un'analisi scrupolosa e profonda dei vari aspetti del cinema francese. La sua opera è degna d'essere divulgata, cosa difficile nell'ambiente argentino. Ora egli prepara un libro sul cinema documentario.

Eduardo Ducay

(*Trad.*: *M. Zangara*).

Note

Ancora della censura

Riceviamo e pubblichiamo, nonostante il ritardo, dovuto ai numeri speciali da noi pubblicati, per l'interesse dell'argomento:

Padova, 26 maggio 1950

« *Egr. Signor Direttore,*

leggo su « Bianco e Nero » n. 4 due articoli sul problema della censura: uno Suo e uno di padre Taddei. Confortato da quanto premette all'articolo di quest'ultimo e stimando che Lei voglia aprire un dibattito sull'argomento, Le indirizzo questa mia.

Quanto desidero dirLe è espressione di una mia idea personale come uomo e come amante del cinema.

L'esistenza della censura è certamente logica e necessaria, non altrettanto i criteri con cui viene condotta, né finora si è riusciti a trovare una soluzione equa a questo problema tutt'altro che trascurabile data l'importanza e la diffusione a cui è giunto il cinema.

Fatta eccezione per quegli Stati in cui la considerazione politica soverchia ogni altra noi vediamo i differenti criteri con cui viene applicata nei vari paesi. Questo dipenderà certamente anche dalle diverse abitudini di vita, dai diversi costumi e dalla diversa morale, se cosí si può dire, dei vari popoli, ma non si può in fondo non ammettere che ciò dipende dal fatto che tutte le soluzioni adottate non sono che dei compromessi fra i vari "codici del pudore", i gusti del pubblico e gli interessi dei produttori.

La soluzione che mi sembra piú logica sarebbe questa: la commissione di censura dovrebbe essere composta da soli magistrati che giudicherebbero il film secondo il codice come se si trattasse di una qualsiasi causa civile. La legge punisce come reato l'oscenità, il perturbamento dell'ordine pubblico, ecc., cioè tutto quello che è pleonasticamente elencato nell'attuale regolamento di censura italiana, con il vantaggio che l'indipendenza della magistratura garantirebbe chiunque dal fatto che considerazioni politiche di qualsiasi specie influenzino il giudizio sul nulla osta. Inoltre, dato che non tutto quello che può essere visto dagli adulti può esserlo dai giovani, bisognerebbe escludere questi ultimi dalla visione di tutti quei film che, per una qualsiasi ragione, possano essere nocivi. Oggi la limitazione è fissata a 16 anni: io proporrei di elevarlo a 18, analogamente ad un progetto presentato recentemente alla Camera Svizzera e di applicare questa limitazione con criteri molto piú larghi di quanto non si faccia oggi.

Questa norma dovrebbe essere applicata rigorosamente facendo si che il cartello affisso fuori del cinema: "vietato ai minori" non si risolva in una trovata pubblicitaria per attirare la gente.

Naturalmente questo giudizio di indole morale dovrebbe essere dato da un'altra commissione competente in materia.

Con questi criteri ben pochi film di valore sarebbero esclusi dalla programmazione pubblica, ma, per quelli che lo dovessero essere, e sarebbero unicamente quelle pellicole che incappino in qualche trattato internazionale (ad es. i patti Lateranensi) o che esaltino idee sovversive, l'autorizzazione alla visione dovrebbe essere concessa solo per i Cine Club, pur controllando che le visioni siano effettuate a solo scopo culturale e per un pubblico adatto.

Con questo sistema ogni polemica sul sequestro di un film sarebbe evitata: nessuno protesterà per il sequestro di una pellicola oscena perché l'oscenità non è certo arte: non concordo con padre Taddei quando dice che un vero artista può fare opera artistica ma moralmente deleteria nello stesso tempo; per me l'arte non è morale né immorale ma amorale. Se uno va a vedere la Venere del Botticelli per vedere una donna nuda sarà un degenerato ma non certo un uomo nel senso del Taddei e se un artista farà un'opera che possa suscitare sentimenti diversi da quelli provocati dalla visione della bellezza artistica non credo possa dire di aver fatto una vera opera d'arte.

Per quel che riguarda la nostra censura bisogna dire che nel complesso non possiamo lamentarci di essa che è effettivamente fra le piú liberali: i suoi unici torti sono stati il sequestro de Le diable au corps *e di* Manon, *errori però quasi del tutto riparati concedendo il permesso di circolazione alle edizioni originali dei film suddetti. E finché non si adotterà un'altra soluzione migliore bisogna incoraggiare questa liberalità pur facendo sí che non diventi licenza.*

La ringrazio per l'attenzione.

Mario Scolari

Morale da un film « immorale »

Vietato del tutto in un primo momento, permesso poi in sola edizione originale, è stato finalmente presentato al pubblico, doppiato in italiano, il film Manon *di H. G. Clouzot. Non pensi l'ingenuo spettatore che i tagli — del resto spesso evidenti — d'una spietata censura, lo abbiano defraudato di chissà quali ignorati paradisi. Noi che per la censura non nutriamo certo tenerezze, una volta tanto ci troviamo d'accordo. Bisognava tagliare. E solo ci rammarichiamo che, accettato il principio, sia mancato il coraggio di rimanere ad esso fedeli sino in fondo. Tagliare bisognava: tagliare ancora: tagliare tanto da ridurre il film a quei pochi metri che succosamente ne costituiscono la presentazione. Quei pochi metri in cui c'è tutto: l'insipidità di Auclair che nell'intero film non regge un solo primo piano, il fascino strabico e mascellare della Aubry, il manierismo stereotipato di Reggiani, la*

futilità incongrua dell'episodio degli ebrei, lo sputo a pistolettata nella casa d'appuntamento, il macabro gratuito e leggermente jettatorio della morte nel deserto, ecc., ecc. Lasciamo volentieri a schedatori e filologi i rituali accostamenti tra l'inizio del film e certo (cosiddetto) neorealismo italiano, tra la carovaniera di Clouzot e quella di Pabst in Atlantide, *ad esempio e, cosí via. Noi ci limiteremo qui a due o tre cosine essenziali, da cui sarà poi facile tirar fuori la morale. Contrariamente a Laurence Olivier che nei titoli di testa di* Amleto *ci avvertiva: « Badate: questo è l'Amleto di Guglielmo Shakespeare », Clouzot recitando i versi di De Musset ci avverte: « Badate: questa è la* mia *Manon ». Come avviene che gli artisti spesso per eccessiva modestia o eccessiva presunzione prendono delle cantonate, così è avvenuto che l'uno e l'altro abbiano detto una bugia: perché l'*Amleto *di Olivier è indubbiamente di Olivier, mentre la* Manon *di Clouzot non è che di Prévost. Intendiamo dire che tutto il peso non indifferente di Shakespeare non ha impedito alla personalità di Olivier di venir fuori, mentre quella piuma che è in letteratura l'opera dell'abate Prévost ha schiacciato il povero Clouzot come una formica sotto la zampa di un elefante.*

Abiti moderni e partigiani, ebrei e maggiori americani, aeroplani e penicillina non sono riusciti a muovere nel tempo di un solo minuto secondo una storia concepita e concepibile come tipica di una certa epoca e di un certo costume, e che quindi è rimasta con anacronismo anche troppo evidente a quell'epoca e a quel costume. Se di « formalismo » si vuol accusare il regista di questo film, tale accusa non va intesa come riferibile ad un certo vuoto preziosismo delle immagini, ma come assenza di un contenuto poetico nel mondo di cui il film vorrebbe essere espressione. Il problema del rinvenimento di un contenuto poetico in un'opera che vorrebbe essere d'arte, è un problema critico sempre attuale, e non valgono nel caso del cinema le confusioni fra arte e tecnica, lingua e linguaggio, ispirazione e mestiere, e seppellirlo. Ecco in Manon *di Clouzot un caso su cui l'« esigenza di una revisione dei metodi critici » di Aristarco potrebbe utilmente essere applicata. Perché in* Manon *il regista è partito da un'idea, ma l'insufficienza del mondo poetico che la dovrebbe sorreggere è una condanna del contenutismo « puro »; perché le immagini di* Manon *hanno una certa pienezza compositiva, ma per la stessa insufficienza di cui si discorre esse si risolvono solo in esercitazioni calligrafiche; perché la stessa correttezza pedante del montaggio di* Manon *non è che grammatica e manca ritmicamente di contenuto emozionale. Tutto esterno, tutto artificioso — malgrado l'autenticità delle rovine all'inizio e della sabbia alla fine — tutto non costruito, in senso strutturale: dalla storia ai personaggi. Che altro dire?* Manon *è un brutto film. Non certo perché i suoi presupposti siano inaccettabili, ma perché al regista è mancata la forza per farceli accettare.*

Ed ecco a questo punto la cosa più spassosa: alla Mostra di Ve-

nezia il film ottiene il massimo riconoscimento, ed all'opposto proprio chi si batteva per tale riconoscimento, intendeva vietarne la proiezione al pubblico. Tirando le somme il film sarebbe semplicisticamente, come quelle tali spalle discusse in Parlamento, o come altra volta un certo manifesto che riproduce la Venere del Botticelli « bello ma immorale ». Dannoso comunque per la psicologia di chi lo guardi. Se questo fosse soltanto il riflesso o la conseguenza di un orientamento politico, non avremmo nulla da eccepire. Ma se alla censura così come essa oggi è costituita e funziona — o non funziona — si possono concedere certe attenuanti, appunto in causa di influenze ed umori estranei al fatto estetico, altrettanto, noi che sempre siamo in buona fede e in buona fede stimiamo gli altri, non possiamo dire della Giuria della Mostra di Venezia, o della cosiddetta critica ufficiale, che, almeno in certi suoi esponenti, col giudizio della giurìa di Venezia si è trovata d'accordo. D'accordo non s'è trovato il pubblico — questo disprezzato sconosciuto a cui spesso si attribuiscono tante colpe e tante responsabilità. Il pubblico non ha accettato le suggestioni perverse di Manon *di cui la censura tanto temeva l'influenza: s'è divertito a « beccare » come una volta faceva a certe memorabili prime di film italiani, e s'è sentito disgustato da tanto sapore di macabro e di limaccioso. Il pubblico, in altre parole, s'è dimostrato piú intelligente di critici e censori, rovesciando nettamente la formula ufficiale:* Manon *è un film brutto che non riesce nemmeno ad essere immorale. Brutto perché privo del calore di una ispirazione sincera, amorale perché appunto, prive di questo calore, le situazioni e le immagini — diciamo — scabrose si sono risolte in burletta, conseguendo l'effetto opposto a quello che la censura temeva. La tesi potrà sembrare — ai superficiali — paradossale. E vi sarà chi ora vorrà obiettare che diverse erano le intenzioni del regista, o che bisogna distinguere tra pubblico delle prime e pubblico genericamente. Ma tutto ciò non ha senso: l'opera d'arte si esprime e si giudica per quello che è e non in rapporto alle intenzioni buone o cattive dell'artista, e una pistola di legno deve, per impaurire, aver al minimo la forma di una pistola. C'è, sí, qualcuno che scambia per una pistola una pattumiera, ma questo qualcuno non va al cinematografo: se ne stà al Manicomio, o fa il critico, o va a far parte magari di una Giuria internazionale.*

Renato May

Astratto e concreto

Dall'« Araldo dello Spettacolo » *riportiamo un corsivo, che lo stesso giornale definisce « saporito », comparso qualche tempo fa sul «* Corriere d'Informazioni » *a firma del critico cinematografico Arturo Lanocita:*

« *Difficile il cinema minaccia di diventare in virtú delle fatiche di chi lo studia e lo commenta, i « passionari » della teoria, che si riu-*

niscono in congreghe e in chiesuole denominate « film clubs » o altrimenti, con lo scopo di approvare elucubrati ordini del giorno che lasciano il tempo trovato, destinati a non aver séguito. Adesso, ecco che si istituisce, a Firenze, un Centro Internazionale del cinema e delle arti figurative, con un programma nutrito di undici punti. Nutrito o denutrito? In definitiva, scopo del Centro dovrebbe essere quello di favorire e promuovere le parentele tra il film e le arti figurative; come se si volessero provocare matrimoni fra scultura e poesia, o tra musica e pittura. Sono matrimoni che effettivamente si fanno; ma spontaneamente, per amore, non per intromissione dei parenti o delle mezzane. E in qual modo il Centro di Firenze voglia stimolare vincoli di questa fatta è detto negli undici punti: ottenendo adesioni di critici, patrocinando studi e congressi, istituendo schedari e via cosí. Non ci opporremo mai allo scambio delle idee, nemmeno quando si tratta di ridursi al filiforme particolare, mentre piú importante sarebbe affrontare il panorama piú vasto. Tuttavia, la nostra esperienza sui contatti dell'indole di quelli caldeggiati dal nuovo Centro, e specie dei contatti oratorii, è totalmente negativa. Il cinema è, insieme, un fatto di studio e di pratica, assai piú di ogni altra arte; chi passa dall'astratto al concreto usa tener conto del fattore successo, giacché si tratta di uno spettacolo, prima che di ogni altro fattore. Tanto meglio se qualcuno si preoccupa di orientare produttori e registi verso le forme piú nobili, quelle dell'arte. Ma è gente che si lascia orientare? No. E i congressi, con i loro risultati contraddittorii, generici e fumosi, sono tali da orientare? Ancora meno. Ecco perché, a nostro fievole avviso, programmi di degne istituzioni come quello del Centro di Firenze si attagliano benissimo ai convegni geniali verbosi e inutili degli arcadi. L'Arcadia e il cinema, si consideri l'antitesi ».

Il Lanocita ha preso un grave abbaglio: la Commissione Internazionale di Firenze, che è presieduta dal noto critico d'arte Prof. Carlo Ludovico Ragghianti, si occupa di un problema concreto e importante al quale dedicano la loro attività e attenzione critici di arte di ogni paese, registi cinematografici e uomini di cultura: i film documentari sulle arti figurative.

Recentemente questa Rivista ha pubblicato un fascicolo doppio dedicato all'argomento e ai problemi didattici, critici e culturali ad esso connessi, fascicolo che non può essere sfuggito al Lanocita. Non si comprende, dunque, come egli possa parlare di « conventicole » di « chiesuole » e di elucubrati ordini del giorno. Evidentemente il critico del « Corriere della Sera *» è caduto in un grosso equivoco; pensava, forse, che la Commissione di Firenze avesse lo scopo di fare prediche e catechizzare produttori e registi di film spetacolari sull'importanza per essi di una cultura artistica.*

Comunque, a parte il particolare abbaglio, non ci sembra nemmeno giusto quello che il Lanocita scrive a proposito dei critici e dei

teorici del cinema, che dà il pretesto all'« Araldo dello Spettacolo », *strenuo difensore de « L'inafferrabile 12 » di premettere queste parole:*

« Ma poiché ogni giorno che passa più si spande e s'ingrossa la invasata mania di quella specie di esercito della salvezza che si riunisce e s'organizza in conventicole per dettare le nuove leggi estetiche e morali a cui dovrebbe ispirarsi l'attività cinematografica, chiudendo possibilmente gli occhi di fronte ai problemi economici, *crediamo opportuno far posto al coraggioso richiamo alla realtà che ha ispirato il corsivo del valoroso critico ».*

Perchè tanta confusione di idee?

I produttori e i registi fanno i film, che possono essere belli o brutti, a prescindere dal loro esito commerciale, così come i critici e i teorici fanno la critica, che può essere seria, acuta e intelligente oppure superficiale e sbagliata. Questo avviene sempre per tutte le arti, e nessuno si sognerebbe mai di dire che i critici musicali o quelli teatrali o quelli letterari e così via, costituiscano delle « conventicole » o delle « chiesuole » e che la loro attività sappia di « verbosa e inutile Arcadia ».

Non è detto che la cattiva critica sia più concreta di quella buona anche se le sciocchezze si prendono con le molle.

Assenza ingiustificata

Abbiamo ricevuto il programma di un Convegno che si terrà a Firenze a cura dell'Associazione italiana per i rapporti con l'Unione sovietica. In esso insigni studiosi ed artisti italiani illustreranno quanto si va realizzando nell'U.R.S.S. nel dominio delle scienze e delle arti. Benissimo. Gli scambi e le informazioni tra i popoli, particolarmente nel dominio spirituale, possono servire ad avvicinarli e a creare una reciproca comprensione. Quello che ci stupisce, ed è per questo che ce ne occupiamo, è il fatto che nel programma non si parli del cinema.

Ora è a tutti noto che il cinema sovietico ha avuto un'importanza fondamentale nello sviluppo del film come arte, sia per le grandi opere che sono state realizzate, sia per il complesso degli studi teorici, che hanno un valore fondamentale nella letteratura cinematografica.

Il cinema dell'U.R.S.S. è certamente assai più importante della pittura e forse anche della musica e può stare alla pari del teatro e della stessa letteratura. Questo da un punto di vista obiettivo: se si pensa, poi, all'importanza che gli stessi sovietici gli han dato e gli dànno (non fu proprio Lenin a dire: « Per noi il cinema è la più importante di tutte le arti »?) non si vede per quale ragione sia stato trascurato dagli organizzatori del convegno.

Non avremmo sottolineato la cosa se non ci assalisse il dubbio che Professori tanto preclari e « progressivi » avessero nei confronti del cinema quei « retrogradi » preconcetti che ancora persistono fra tanto accademico intellettualismo. Oppure che si voglia fare per il cinema, data la sua importanza, una manifestazione a parte?

L. C

I libri

VSEVOLOD PUDOVCHIN: *Film e fonofilm*, Roma, Bianco e Nero Editore, 1950. Traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro.

LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'arte dell'attore*, Roma, Bianco e Nero Editore, 1950.

PAUL ROTHA in collaboration with RICHARD GRIFFITH: *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, London, Vision, 1949.

PAUL ROTHA and ROGER MANVELL: *Movie Parade*, London and New York, The Studio Publications, 1950.

DEEMS TAYLOR, BRYANT HALE and MARCELENE PETERSON: *A Pictorial History of the Movies*, New York, Simon and Schuster, 1950.

La letteratura cinematografica del dopoguerra continua ad aumentare con un ritmo sempre piú intenso: tanto che, qualcuno, comincia già ad allarmarsi, ad avere dubbi quasi amletici sull'opportunità o meno di un tale ritmo editoriale. « Non so », scriveva recentemente il redattore cinematografico di un quotidiano milanese, « non so se sia segno buono o cattivo la fioritura continua di pubblicazioni intorno all'arte del film; buon segno, certo, in quanto conferma l'interesse del pubblico alle discussioni sui caratteri e sui problemi di quest'arte; cattivo segno, forse, in quanto riprova una cosí desolante confusione di idee, fra i teorici, quasi sempre in antitesi fra loro e spesso contraddicenti a se stessi, che la lettura dei loro saggi, invece di apportare chiarificazioni, fanno oscure anche le cognizioni di piú pacifica obiettività ». « Se il cinema è arte », concludeva quel recensore di quotidiano, « perché dimostrarlo ogni giorno, con opposte argomentazioni da mattina a sera? ». Il che equivarrebbe, in sostanza, a chiedersi perché ancor oggi si scrivano, e con opposte argomentazioni, trattati, saggi, studi sulla pittura e sulla scultura, sulla musica e sulla poesia e sul teatro. In fatti, a legger bene, la letteratura cinematografica del dopoguerra verte sí anche sulla natura artistica del film; ma per tentar di risolvere problemi specifici piú o meno sul piano della cultura, e non per dimostrare l'artisticità del cinema. Tema d'indagine, quest'ultimo, già esaurientemente trattato e superato (a parte la documentazione pratica che possono offrire certi film), anche se esistono a tutt'oggi esponenti della

cosí detta cultura ufficiale i quali, come il Brandi ad esempio, si meravigliano appunto che Eisenstein, nel suo *The Film Sense* (1), non si ponga neppure il quesito se il cinematografo possa o non possa giungere all'opera d'arte. « Parlandone come egli fa », scrive il Brandi, « alla stessa stregua della pittura, della poesia e della musica, non dubita neanche un istante che le complesse analogie, piú che scoperte inventate dalla sua vivida fantasia formale, rappresentino *analogie* e nulla piú, trasportate dalla fase secondaria della creazione, e cioè dalla formulazione, a quella primaria, e cioè dalla costituzione d'oggetto, a cui unicamente può aspirare di giungere, ed è gran vanto se ci riesce, il cinematografo ». « E' (quello di Eisenstein) candore di cosí bell'acqua », conclude il Brandi, « che veramente sembra impossibile di poterlo cogliere in un personaggio del nostro tempo... Verrebbe quasi voglia di credervi, quasi, per noi, di ricrederci » (2). E non è da escludersi che una tale cosa possa accadere, come è già accaduta ad altri, i quali erano piuttosto scettici di fronte al cinema inteso come arte: conversione auspicabile, e non tanto perché il Brandi potrebbe scrivere un'ennesima dimostrazione della natura artistica del cinema, quanto perché il cinema ha ancora bisogno di studiosi autorevoli, e di solida preparazione, per smuovere equivoci e prevenzioni che ancora lo tengono lontano dalla « civiltà del Novecento », nonostante le testimonianze favorevoli, per rimanere in Italia, di Croce Gentile e Flora.

Quanto abbiamo detto nulla toglie, s'intende, all'importanza che avevano certi vecchi volumi sulla teorica cinematografica o sulla dimostrazione del cinema come arte: volumi nati e maturati in un « clima » e in un'epoca in cui si sentivano l'urgenza e la necessità di sostenere i mezzi espressivi del film, i cosí detti specifici filmici. E non pochi di quei vecchi volumi hanno ancora oggi un valore, una fondamentale importanza: e non soltanto in sede storica e di documentazione. Di qui la opportunità che alcuni di essi, oggi generalmente irreperibili, riappaiano in edizioni magari rivedute e aggiornate. Hanno quindi fatto bene, opera cioè di cultura, le edizioni di « Bianco e Nero » a ripubblicare *Film e fonofilm*, che Umberto Barbaro — il primo a divulgare da noi, con Chiarini, certi testi essenziali — fece conoscere in Italia nel 1935, e in parte già nel 1932 (3). « L'intenzione di ripubblicare i primi saggi di Pudovchin, anche nel titolo che ebbero nella prima edizione italiana, da tempo esaurita, ricercata e praticamente introvabile »,

(1) S. M. Eisenstein: *The Film Sense*, London, Faber and Faber, 1943. L'edizione italiana di questo libro si intitola, arbitrariamente, *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950.

(2) Cesare Brandi: «*Il senso del film*» *per Eisenstein*, in *L'Immagine*, Roma, anno II, n. 13, maggio-giugno 1949.

(3) Vsevolod Pudovchin: *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932; prefazione traduzione e note di Umberto Barbaro. Vsevolod Pudovchin: *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; traduzione, prefazione e note di Umberto Barbaro.

avverte Barbaro, « risponde a un bisogno di sempre e meglio distinguere, nella folta e intricata selva delle pubblicazioni cinematografiche, quelle che sono le vie maestre e quelli che sono i vicoli ciechi ». *Film e fonofilm*, che Hans Richter definí « straordinario», si inserisce in fatti, nell'evoluzione della teorica cinematografica, come un'opera di particolare importanza, accanto a quelle di Eisenstein, di Balázs, di Arnheim. « Forse », avverte ancora Barbaro, « in questa riedizione si è un po' esagerato nel non cambiar nulla; per esempio può sembrare strano non aver sostituito l'espressione « direttore artistico » con « regista »; o il non aver cambiato la grafia dei nomi russi mantenendo quella fonetica, che io proponevo allora con insistenza oltranzistica, rifiutando perfino l'innocente « k » e scrivendo dunque Gorchi e, appunto, Pudovchin... Anche si sarebbe potuto variare e aggiornare la mia prefazione alla prima edizione de *Il soggetto*, scritta nel 1932 (1) e le note compilate nel 1934 ». Il « forse » avvertito dal Barbaro può essere facilmente cambiato in « certo ». Perché se è vero che le sue vecchie ricerche possono servire di richiamo al clima nel quale fece i primi passi la cultura cinematografica italiana, « proprio come in una " retrospettiva " d'un film si fa eseguire sul pianoforte l'accompagnamento del tempo della visione originale », se è vero tutto questo, è altrettanto vero che, quando una « retrospettiva » di un film viene fatta per un pubblico non del tutto specializzato, essa è preceduta, nel migliore dei casi, da una conversazione introduttiva, in modo da inquadrare la proiezione in una critica che sia anche, tra l'altro, critica storica: e non si dimentichi che la nuova edizione di *Film e fonofilm* vuole anche essere « un utile ricordo per certi giovanotti che da qualche tempo si applicano a retrodatare le loro posizioni artistiche e politiche ». Si è dunque esagerato nel lasciare il libro qual era rispetto alla prima edizione: e non tanto per non aver cambiato la grafia dei nomi o l'espressione « direttore artistico » con « regía », quanto soprattutto per non aver aggiornato la prefazione, specie tenendo presente quelle nuove esigenze che sono particolarmente sentite in questi giorni. Perché, oltre a venire meno ad un necessario inquadramento storico dei vecchi princípi esposti con estrema chiarezza dal Pudovkin, quei princípi la nuova edizione di *Film e fonofilm* non mette in relazione alle teorie che il regista sovietico va oggi esponendo e sostenendo, e che a molti sembrano in contrasto con le vecchie: tanto da far scrivere, a qualcuno, trattarsi, da parte del Pudovkin, di « gran rifiuto », o di involuzione. Mentre, invece, ci troviamo di fronte ad un naturale processo evolutivo. E' questo, in genere, specie di fronte a certi film che non si affidano al montaggio come « specifico filmico » [e montaggio inteso nel senso tradizionale della parola (2)], uno dei problemi sul quale gravano non pochi equivoci, i quali spingono tutta una critica a giudicare

(1) Si tratta di *Il soggetto cinematografico*, op. cit.
(2) Si veda, tra gli altri, il recente *Cronaca di un amore*, di Michelangelo Antonioni.

piú in base alla grammatica, alla sintassi (o meglio ad una certa grammatica, a una certa sintassi) che all'estetica, a particolari stili e linguaggi di particolari registi e autori. Una certa critica che dimentica, tra le altre cose, che la pratica deriva dalla teoria e la teoria dalla pratica. « Occorre necessariamente avvertire », affermava Pudovkin al recente Congresso di Perugia, « che il nostro lavoro è inevitabilmente e sempre strettamente legato alla contemporaneità... La nostra teoria è innanzitutto inseparabile dalla pratica. Ciò vuol dire che noi, osservando e studiando il modificarsi e lo sviluppo dei fenomeni della vita, siamo sempre pronti alla comparsa del nuovo, a verificare la teoria, a modificare qualcosa in essa in modo da renderla sempre una guida valida per l'ulteriore attività pratica. Per noi la teoria dell'arte non è ripetizione di canoni stabiliti una volta per sempre, ma una continua viva attività strettamente connessa alla vita del nostro stato socialista » (1). E ci sembra che siffatte dichiarazioni non dovrebbero stupire nessuno; non dovrebbero stupire, per lo meno, gli intellettuali. Cosí come non ci si stupí allorquando Pudovkin modificò certi suoi princípi sull'attore professionista. E l'esigenza di una tale chiarificazione è certo e in particolar modo sentita dal Barbaro, che recentemente ne ha fatto oggetto di buona parte della sua prefazione a *Il cinema e l'uomo moderno* (2).

Sempre per le edizioni di «Bianco e Nero», Chiarini e Barbaro hanno raccolto in un unico volume l'antologia sull'attore originariamente apparsa in tre numeri speciali di questa rivista (3). Nel caso in esame, gli autori hanno aggiornato in parte il materiale, e fatto alcune chiarificazioni sul metodo seguito e sul tono eccessivamente polemico dei loro capitoli, inquadrandoli nel clima storico in cui l'antologia vide per la prima volta la luce. Antologia, avvertono Chiarini e Barbaro, che « era sostanzialmente polemica e intesa a combattere, oltre alla svenevolezza diffusa degli attori, dei registi e dei critici in tema di recitazione, anche e soprattutto il concetto romantico delle sensibilità, quale matrice unica dell'arte dell'attore: la cosiddetta recitazione "a caldo" ». Intorno agli anni 1938-41 si trattava infatti « di agitare le acque, di porre quasi drammaticamente i problemi per vincere le apatie e le indifferenze, di promuovere riflessioni e discussioni oltre che, naturalmente, di offrire ai giovani del Centro Sperimentale di Cinematografia quantità e varietà di materiali di studio». E anche in questo caso non si può parlare di teorici contraddicenti a se stessi, o dire che le letture dei loro saggi, invece di apportare chiarificazioni, fanno oscure anche le cognizioni di piú pacifica obiettività. E non ci si può certo meravigliare

(1) Riportato in *Il cinema e l'uomo moderno*, a cura di Umberto Barbaro, Milano, Le Edizioni Sociali, 1950. Di questo libro e di quelli di Eisenstein, parleremo in un prossimo ragguaglio.

(2) op. cit.

(3) *Bianco è Nero*, anno II, numeri 2-3, febbraio-marzo 1938; *Bianco e Nero*, anno IV, numeri 7-8, luglio-agosto 1940; *Bianco e Nero*, anno V, numero 1, gennaio 1941.

delle idee contrastanti sostenute nei testi raccolti. E' dalle idee contrastanti che nascono le discussioni, e con le discussioni si chiariscono le idee. Che teorici siano in antitesi tra loro, è cosa poi piú che naturale, avendo ognuno di essi, logicamente, posizioni piú o meno diverse, e da difendere, da sostenere, da divulgare: cosí come si verifica in qualsiasi attività umana, e quindi anche della cultura. Questa è sí una « pacifica obbiettività », come il fatto che oggi é piú latente che mai una lotta tra due concezioni filosofiche, tra due culture; lotta alla quale la speculazione cinematografica non è, né può essere estranea. In quanto il film si inserisce nei problemi dell'arte e della vita: non vive, come qualcuno vorrebbe, a se stante e isolato, dentro confini rigorosamente delimitati: isolamento dal quale derivano molti equivoci, e la ristrettezza in cui si muove ancora certa critica e saggistica cinematografiche. Quella stessa, magari, che si meraviglia per il fatto che, in *L'arte dell'attore,* i singoli capitoli sono spesso contrastanti l'uno rispetto all'altro. Diderot sostiene la recitazione « a freddo » ad esempio, e Stanislavsky quella « a caldo » (e qui siamo sul piano della recitazione teatrale); Chiarini afferma che di astrattezza pecca la visione « crudamente intellettualistica » del Barbaro, in quanto quest'ultimo teme la sensibilità e il sentimento, la stessa psicologia, e vuole affidarsi ad un'espressione del tutto cerebrale: posizione dunque razionalistica e che, « se pure ha una parte di verità — in quanto arte é distacco, dominio della materia — portato a questo assolutismo determina una freddezza lucida, intelligente, ma priva di quel calore comunicativo che è proprio una delle basi dello spettacolo » (e Chiarini, dicendo verità psicologica, intende dire veridicità artistica). Chi fece le spese del tono polemico in cui si muoveva l'originaria antologia, avvertono i compilatori, « fu il regista Stanislavsky... mentre oggi appare ben chiaro che un piú pacato giudizio su Stanislavsky, anche se solo come teorico della recitazione, non può limitarsi alla negazione di ogni psicologismo in arte, ma deve tener conto della complessa opera del grande attore e regista e dei suoi collaboratori... ». Cosí Chiarini e Barbaro, dopo aver fatto le accennate premesse, a meglio rappresentare il massimo esponente del « Teatro dell'Arte » di Mosca, al brano autobiografico di questi pubblicato nella prima edizione, hanno aggiunto nella nuova lo stenogramma di una delle sue ultime lezioni sul « come recitare l'Amleto »; e a sostituire alcuni capitoli e testimonianze, hanno inoltre inserito alcune lezioni tenute da Kuleshov al W.G.I.K. Frutto, le eliminazioni e le aggiunte, non dunque ripetiamo di un'involuzione, ma piuttosto di un'evoluzione rispetto ai nuovi tempi e alle nuove esigenze: di una « volontà di rigore», che rimane davvero intatta in Chiarini e in Barbaro. Cosicché la lettura di questo libro ridiventa oggi indispensabile per risolvere l'« appassionante e complesso problema dell'attore »; pro-

blema sul quale anche Croce, e proprio in questa rivista, ha espresso la sua opinione (1).

Tra le ristampe di opere straniere primeggia il grosso volume (775 pagine) di Paul Rotha: *The Film Till Now. A Survey of World Cinema.* Paul Rotha occupa, nel campo della storiografia cinematografica, un posto di avanguardia e, in quello della teoria, di impegnato e serio divulgatore. Mentre infatti la prima parte dell'originaria edizione di questo volume (2) gettava le basi per un'indagine storica efficiente (una « storia critica », cioè), la seconda parte dallo stesso libro (1930) non faceva, in definitiva (eccezione fatta per la materia riguardante il sonoro) che attingere a piene mani al *Film Technique* di Pudovkin, un anno prima pubbblicato in lingua inglese nella traduzione di Ivor Montagu. In questa nuova edizione, « The theoretical » rimane nella vecchia stesura e in essa si parla di un cinema inteso anzitutto come un modello dinamico (o armonia), impostato sulla natura (il materiale ripreso), pittoricamente governato dalla luce e dal movimento per la creazione di immagini psicologiche: « pittoricismo » che tiene conto e del concetto di « tema » e del montaggio « a priori ». Nella « Preface to New Edition », Rotha però inquadra storicamente quéi suoi vecchi princípi al lume della sua attività pratica, e ribadisce il suo metodo d'indagine, che tiene tra l'altro conto di fattori storici, sociali, economici, industriali. La originaria prima parte del volume (« The Actual ») viene invece aggiornata: Richard Griffith parla del film sonoro, e la sua trattazione é in diversi punti discutibile. Non condividiamo alcune riserve a questa mosse da Giulio Cesare Castello (3): certe critiche del Griffith su Ford ci sembrano ad esempio giuste, e opportune per dare l'avvio ad una necessaria e ampia revisione di tutta l'opera del regista oriundo irlandese, che troppi ancora si ostinano a sopravvalutare. Oggi esiste, e in ispecie da noi, un « mito » Ford, tanto da far accettare ai piú anche opere come *The Three Godfathers* (« In nome di Dio ») o come *She Wore a Yellow Ribbon* (« I cavalieri del Nord-Ovest »): davvero « pretenziose » e di un « infantile simbolismo », dove il mestiere (che non é piú artigianato) non riesce a contenere la retorica in esse insita, e un nazionalismo (nella seconda) troppo aperto. Rivisto oggi, *The Informer* (« Il traditore », 1935), pur rimanendo singolare sotto alcuni aspetti, denuncia errori e limiti ben definiti: film certo inferiore a *The Grapes of Wrath* (« Furore », 1940) e a *Stagecoach* (« Ombre rosse », 1939), il quale ultimo, però, Griffith sottovaluta a vantaggio di *My Darling Clementine* (« Sfida infernale », 1946). Nè siamo

(1) Benedetto Croce: *Una lettera,* in *Bianco e Nero,* anno IX, n. 10, dicembre 1948.

(2) Paul Rotha: *The Film Till Now. A Survey of the Cinema,* New York-Toronto-London, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930.

(3) Giulio Cesare Castello: *E' ben difficile scrivere la storia,* in *Cinema,* nuova serie, Milano, anno III, n. 37, 30 aprile 1950.

d'accordo col Castello nella sua difesa, contro il parere negativo del Griffith, di *The Emperor Waltz* (« Il valzer dell'imperatore », 1947-48) di Wilder; ma non possiamo non essere con lo stesso Castello quando questi osserva come Rotha conceda con ostentazione al *Vredens Dag* (« Dies Irae », 1943) « doti di onestà e di sforzo e una certa dignità »; oppure come Griffith sopravvaluti opere davvero mediocri [*Of Mice and Men* (« Uomini e topi », 1939) di Milestone ad esempio, e *The Citadel* (« La cittadella », 1938) di King Vidor] e definisca Capra « il piú provveduto e il piú vigoroso regista di Hollywood ». A meno che, in questo ultimo caso, Griffith non voglia fare la sottile quanto giusta distinzione avanzata dal Viazzi: di un cinema americano, cioè, ben diverso dal consueto cinema hollywoodiano. Ma non crediamo che una tale distinzione sia adottata da Griffith, anche perché, secondo costui, Capra si accosterebbe ai film come ci si accostava Eisenstein, e avrebbe come virtú predominante il montaggio e la costruzione analitica. E sono inoltre piú che giuste le riserve, sempre fatte dal Castello, sui capitoli riguardanti l'U.R.S.S., le cosí dette cinematografie minori e l'Italia. A parte le quattro pagine dedicate a Rossellini, « in poco piú di una pagina è compendiato il resto del nostro cinema. Cioè — per Griffith-De Sica, del cui *Sciuscià* si dice che ''il suo spirito era romantico e riformistico secondo un gusto ormai screditato'', e Zampa. Un po' poco. Specie se si pensi che Zampa è preso maledettamente sul serio ». E purtroppo non soltanto da Griffith, ma da altri storici, da altri critici, i quali poi magari dimenticano di prendere nelle dovute considerazioni un regista come Visconti, dal Rotha messo sullo stesso piano di un Castellani; laddove la differenza è piuttosto notevole. Nella nuova edizione di *The Film Till Now* si avverte dunque una evidente frattura tra l'indagine sul film muto e quella sul film sonoro.

A Roger Manvell, e non a Richard Griffith, Rotha è ricorso per l'aggiornamento di *Movie Parade,* apparso la prima volta nel settembre del 1936 (1). La nuova edizione di questa storia-atlante (fatta cioè con immagini, con fotografie essenziali tratte da film ritenuti dagli autori significativi) è ancora divisa in tre parti (*Films of Fiction, Films of Fact, Experimental and Animated Films*), a loro volta suddivise in capitoli e sottocapitoli, ognuno dei quali è preceduto da un breve testo. I limiti di una tale «storia per immagini », le arbitrarietà in cui spesso gli autori cadono, sono impliciti nel metodo da loro adottato; per di piú la classificazione dei vari film, troppo schematica, tiene conto piú di una valutazione dall'esterno che all'interno: da « etichetta », in sostanza. Una siffatta opera (e tale era forse l'intenzione del Rotha e del Manvell) va dunque presa soltanto per il suo valore iconografico, mancando tra l'altro di una ricerca filologica (i titoli dei film, senza distinzione di nazionalità, sono dati tutti in inglese). Piú logico, e piú scien-

(1) Paul Rotha: *Movie Parade,* London-New York, The Studio, 1936.

tifico, il metodo adottato da Deems Taylor, Bryant Hale e Marcelene Peterson nel loro *A Pictorial History of the Movies* (1) che gli autori ripubblicano in edizione aggiornata. Questa storia riguardante il cinema soprattutto americano e fatta per immagini, con fotografie tratte da film, non segue infatti schemi rigorosamente prestabiliti, incasellamenti per « generi »; bensí procede cronologicamente, e il testo corrisponde a didascalie piú o meno brevi, spesso esaurienti e precise.

Guido Aristarco

(1) Deems Taylor, Bryant Hale and Marcelene Peterson: *A Pictorial History of the Movies*, New York, Simon and Schuster, 1943.

I film

Riepilogo di sei mesi

L'intervallo di un semestre potrebbe essere colmato, attenendosi alla consuetudine di esaminare i film separatamente, solo se si potesse disporre di uno spazio almeno triplo di questo. Le proporzioni della rivista ne uscirebbero alterate, per cui sembra preferibile ricorrere ad un riepilogo che condensi la folta materia dei mesi scorsi. E ciò anche a costo di restringere la trattazione di alcuni film (che meriterebbero d'essere considerati con maggior agio) a pochi cenni essenziali. Non v'è del resto, ragione di rammaricarsi troppo, giacché, tutto sommato, nessuna delle opere che vedremo — pur contenendo elementi di vario interesse — possiede un'importanza che, su di un piano assoluto, si debba ritenere fuori del consueto. Tralasciare, o rimandare, non sarebbe opportuno, per motivi che si possono intuire, sicché questa che ora eccezionalmente si adotta, riuscirà senza dubbio la soluzione meno peggiore.

Due accostamenti tematici, che si possono istituire da una parte fra *La cage aux filles* (*Le minorenni*, 1940) di Maurice Cloche e *Au royaume des cieux* (*Nel regno dei cieli*, 1949) di Julien Duvivier, e dall'altra fra *Pinky* (*Pinky, la negra bianca*, 1949) di Elia Kazan e *Lost Boundaries* (*La tragedia di Harlem*, 1949) di Alfred L. Werker, consentono di semplificare l'analisi di quattro modesti film. Trattandosi, appunto di film modesti, l'accostamento non solo non ha alcun carattere di forzatura critica ma presenta anche vantaggi di chiarezza che, in questo caso, non vanno trascurati.

Con *La Cage aux filles* (che è il film piú « nuovo » e importante sulla rieducazione delle minorenni traviate) Cloche avanza una soluzione cristiana del problema. Duvivier, invece, propende per una soluzione agnostica. Attraverso la espiazione, accettata a poco a poco come coscienza del peccato commesso (contro se stessa e contro il prossimo, e questo malgrado le numerose circostanze attenuanti e la mancanza del sostegno di una famiglia sana), la Micheline di *La Cage aux filles* si redime e riacquista la purezza perduta. Dalla progressiva rassegnazione a ciò che appare inevitabile, poiché è nato dalla propria colpa, dalla volontà di allontanarsi dal male dopo averlo conosciuto e infine dalla possibilità di trovare negli altri il perdono, emerge la nuova personalità della ragazza, a contatto di chi ha saputo pazientemente attenderla ed ora è pronto a premiare le sue sofferenze e la sua vittoria. Senonché di questa soluzione esistono nel film soltanto la premessa e l'epilogo, la prima (l'ambiente familiare e l'incomprensione del patrigno) accurata, il secondo affrettato e superficiale oltre ogni limite. Lo svolgimento si compone di brani malamente collegati gli uni agli altri e quanto mai dispersivi: al centro del film v'è come un gran vuoto che si cerca di riempire con i risaputi espedienti del genere (e da *Maedchen in Uniform* pochi sono stati gli sforzi di originalità compiuti in questo campo).

Contenutisticamente meno solido, e addirittura evasivo nell'impostazione (poco o nulla sappiamo di Marie quando entra nell'istituto di rieducazione, e poco apprenderemo in seguito),

Au royaume des Cieux pretenderebbe di liberarsi dal peso insopportabile della tesi per estrarre dal groviglio dei fatti nient'altro che una storia d'amore. Posizione che, malgrado le apparenze contrarie e la presunzione del regista (il quale, peraltro, non può venir meno alla propria maniera) denuncia chiaramente la sua origine intellettualistica. Volendo sfuggire ai problemi scaturenti dalla materia trattata, credendo di poterli ignorare, Duvivier svela una debolezza che al film costerà cara, e proporrà inavvertitamente una soluzione — come s'è detto — agnostica, che non può non togliere significato ed efficacia alla stessa vicenda individuale dei due innamorati. La detenzione non rappresenta per Marie altro che un ostacolo alla vita con Pierre, e quindi non influisce su di lei, non la trasforma e nemmeno la tocca. Quando potrà, coglierà l'occasione per fuggire, senza preoccuparsi delle conseguenze. Il progetto riesce, Pierre si allontana nella pianura allagata (la splendida fotografia qui vale per se stessa, è una semplice pennellata formale) con Marie sulle braccia. Incontro a che cosa? Non importa saperlo. E la vita del riformatorio continua, indipendentemente dalla storia d'amore, dopo che la solita istitutrice modello ha prevalso sulla spietata direttrice. Il problema della rieducazione delle ragazze traviate è visto nel modo impersonale, freddo e *burocratico* che informa i regolamenti carcerari, le raccomandazioni parlamentari e i programmi dell'Esercito della salvezza.

Da due diverse forme di ipocrisia sociale sono governati i film dell'altra coppia (americana, questa) che tratta il problema negro in seno alla vita degli Stati Uniti. *Pinky* convalida per gran parte il giudizio sostanzialmente negativo che occorre dare sulla personalità di Elia Kazan, regista ineguale e affettato quanto ambizioso, oppresso da troppo reminiscenze per poter raggiungere, sul piano dello stile, quella scarna e diretta efficacia espressiva che gli consentirebbe di affrontare coerentemente i grossi problemi sociali da cui prende le mosse. Egli si propone ogni volta di sviscerare con una specie di malintesa obbiettività (che per lui dovrebbe essere sinonimo di coraggio) una situazione umana, e di indicare la via — l'unica via — per porre rimedio all'ingiustizia. Senonché ogni volta profonde le proprie energie nella ricerca e nella definizione di tanti elementi accessori che il nucleo del problema finisce per andare disperso o, peggio, travisato. La complessità dei suoi personaggi (Pinky a questo riguardo è assai piú indicativa del giornalista di *Gentlemen's Agreement*) non corrisponde, nè tanto meno deriva dalla complessità del problema che essi portano in sè; forma piuttosto un mondo a parte su cui Kazan si accanisce nella vana speranza di « umanizzare » ciò che di aridamente concettuale contiene ogni tesi. Pinky risolve il suo problema di negra con la pelle bianca « tornando al proprio posto », abbandonando l'aspirazione di inserirsi in una società senza distinzioni di razze per chiudersi dentro le mura (divenute ancora piú spesse e invalicabili) dell'ambiente che la sorte le ha assegnato. Lo fa per non « tradire » i suoi fratelli, per rispettare la legge del sangue: posizione tipica di molto intellettualismo che, credendo di cogliere il piú vero senso umano di un problema con il rifarsi inconsciamente a canoni generici e astratti, denuncia la propria impossibilità di comprendere il problema affrontato. Una Pinky vile e « traditrice » sarebbe stata un personaggio degno di attenzione; sarebbe stata, almeno, un personaggio vivo. E la legge del sangue avrebbe potuto, attraverso questa figura, essere non soltanto enunciata in assoluto, ma discussa e analizzata. Avrebbe insomma potuto acquistare un significato, che qui invece le manca.

La soluzione proposta da *Post Boundaries*, per lo stesso problema dei negri bianchi, è tanto facile e sciatta quanto quella di Pinky era complicata ed « eroica ». La famiglia Mason è riammessa nella comunità di Keenham per una sorta di atto di clemenza, per un ravvedimento collettivo della popolazione bianca di quel piccolo centro provinciale. Le « physical qualifications » che avevano impedito al medico Scott Mason di prestare servizio nella Marina americana sono superate grazie ad un sentimento di amore e di riconoscenza. Soluzione

positiva, ma fragilissima. In ultima analisi, insufficiente. Si potrebbe aggiungere che il problema è soltanto sfiorato (e che il film si mantiene su di un piano espressivo appena dignitoso) se non esistesse, accanto agli altri piú o meno partecipi della elementare pateticità del clima, il personaggio del figlio di Scott. Howard non sa nulla della sua origine negra, e quando il padre s'indurrà a rivelargliela ne sarà sconvolto. E' in lui negro, dunque, che si annida piú profondamente il pregiudizio razziale, in lui istintivamente « traditore ». Siamo dinanzi a una « apertura » insospettata che conferisce a *Lost Boundaries* un interesse maggiore di quello che avrebbe se il regista si fosse limitato a preparare la soluzione centrale dell'atto di clemenza collettivo. E' vero che su questo nuovo orizzonte intravisto in una vigorosa sequenza non si spazia con la determinazione che sarebbe stata opportuna (in fondo, la vicenda di Howard ha una importanza secondaria), ma è altrettanto vero che una parte almeno della superficialità del finale può considerarsi indirettamente riscattata dall'intuizione di quell'unico personaggio.

Un esempio della prima « maniera » di John Huston è *In This Our Life* (*In questa nostra vita*) girato nel 1942 e giunto solo ora sui nostri schermi. Una « maniera » che appare indice di immaturità e che è già perfettamente situabile nella sua epoca e nel cerchio di certe influenze. Il regista oggi l'ha superata e dimenticata, e se si volesse un termine di paragone basterebbe pensare a *We Were Strangers*. I personaggi odierni sono all'opposto di quelli di *In This Our Life*: oltre a possedere una maggiore statura umana, agiscono per ambizioni assai piú vaste (non diciamo se piú alte o meno), al di fuori di quella piccola e meschina vita che qui conduce Carla Timberlane, la protagonista. Non solo. Ma Huston non ha una sensibilità adatta a penetrare nella psicologia d'una donna crudele, spietata e viziosa come questa. Non ha insomma (il rilievo è già stato fatto, ed è esattissimo) la sensibilità di un Wyler, dal quale pure ha preso le mosse. Notevole, per quanto piú volte insofferente di freni e perciò inutilmente esagitata, l'interpretazione di Bette Davis.

Con *Thieve's Highway* (*I Corsari della strada*, 1949) Jules Dassin non smentisce del tutto le buone premesse di *The Naked City*. Le sue doti di acuto analizzatore della realtà hanno modo di emergere anche qui per ciò che valgono, esercitandosi su un ambiente piú volte ricomparso nel cinema americano degli ultimi anni: quello degli emigrati italiani. Ma il tessuto è questa volta incrinato da condiscendenze decorative che in un regista come Dassin potrebbero rivelarsi a lungo andare pericolose: basti accennare al motivo ricorrente degli oggetti sparsi (le mele che rimbalzano giú dalla scarpata quando l'autocarro precipita e si sfascia, i denari che Figlia terrorizzato butta sul banco del bar, le carte da gioco lanciate in aria da Rica, nella sequenza finale). La narrazione procede a tagli netti e precisi, miranti all'essenziale, ma raramente esaurisce gli spunti proposti dal tema: se ne ricava un'impressione un poco frammentaria, quasi che l'asciuttezza del tono cedesse insensibilmente il posto a una rigidità eccessiva. Ed è naturale che i compiacimenti figurativi stonino, inquadrati a questo modo, ancor piú del lecito. Come esempio di realismo (del particolare realismo attecchito negli Stati Uniti piuttosto di recente) *Thieve's Highway* ha comunque un suo valore e non dovrà essere dimenticato quando si tireranno le somme di quella esperienza.

Chi ha completamente deluso è, invece, l'ungherese Géza Radványi, che dopo aver realizzato in patria *Valahòl Európában* (*Accadde in Europa*) si trasferí in Italia per girarvi *Donne senza nome* (1950). Deluso, a ben pensarci, non è forse la parola giusta, giacché nello stesso *Valahòl Európában* (per il quale Radványi s'era tuttavia giovato della collaborazione di Béla Balázs) erano già palesi le debolezze del regista e la bolsaggine della sua maniera narrativa. Tutta una schiera di interpreti illustri e meno illustri ha contribuito ad accrescere l'artificio (e la mal nascosta presunzione) del film, che delle « donne senza nome », delle straniere giunte in Italia dai paesi piú diversi e trattenute nei campi di concentramento in attesa di chiarire la loro posizione e di decidere della loro sorte, vorrebbe fare

il simbolo piú atroce delle conseguenze dell'ultima guerra. Radványi pone un tale accanimento nella ricerca dell'espressione che il film acquista non so che tono declamatorio, la cui unica funzione sembra quella di deformare, esasperare, gonfiare la sostanza psicologica dei personaggi.

La conoscenza che abbiamo in Italia del cinema sovietico della guerra e del dopoguerra non trae alcun giovamento apprezzabile dalla proiezione di *Skasànie o sémlie Sibirskoi* (*La canzone della terra siberiana,* 1947) di I. Pyriev. Questo, come altri film, nacque nel clima di una risoluzione speciale adottata, il 4 settembre 1946, dal comitato centrale del partito comunista (bolscevico) dell'U.R.S.S., con cui si condannava la « posizione ideologica scarsamente approfondita dei registi e degli autori di sceneggiature » e si indicava nella « lotta per lo spirito del partito bolscevico, per livello ideologico ed artistico elevato nelle opere cinematografiche » il compito dell'attuale cinema sovietico. In una notizia storica redatta da Pudovchin ed E. Smirnova, e pubblicata in Italia da *Sequenze* (n. 3, novembre 1949, « Il cinema sovietico » a cura di Glauco Viazzi) si legge che *La leggenda della terra siberiana* risolve un'importante problema, quello del legame che unisce l'arte alla vita del popolo. L'eroe del film, un ufficiale sovietico allievo di un conservatorio musicale nel corso di pianoforte, ritorna dal fronte con una mano mutilata. Non potrà piú essere pianista. Profondamente demoralizzato, abbandona gli amici e una giovane donna che ama, incapace di sopportare la tortura di vedere il successo degli altri allievi. Ritorna in Siberia, suo paese natale, per cercarvi il coraggio di vivere. Con sua grande sorpresa ritrova qui il legame tra lui, artista, e il suo pubblico. Le sue canzoni passano di successo in successo. I siberiani vengono a gruppi ad ascoltare il loro musicista e a cantare con lui. Ispirandosi agli ideali e allo spirito del popolo e superando i suoi sentimenti d'isolato e di invalido, egli ritrova la forza creatrice. Il suo talento si rivela appieno nell'oratorio intitolato « Il poema della terra siberiana ». Esposizione esatta ma incompleta, poiché non si dice (ed era la cosa essenziale da dire) che il problema è visto dall'esterno, secondo uno schema che lungi dal calarsi nei personaggi li domina dall'alto e ne indirizza le azioni sulla trafila di una pedestre successione logica. I personaggi non vivono per forza autonoma ma sono fatti vivere per la dimostrazione di una tesi, e la medesima tesi, per riflesso della puerilità di molti atteggiamenti e della sommaria definizione psicologica, si puerilizza e perde anche quell'efficacia didattica che almeno avrebbe potuto surrogare l'« elevato livello artistico » qui inesistente. Nel « Poema della terra siberiana » si rivela appieno non solo il talento del musicista-personaggio ma anche quello del regista-autore, e sono entrambi mediocrissimi: le visioni che accompagnano le note del retorico poema non discendono certo da una genuina e sentita concezione dell'arte popolare (quella cui si mirava) ma piuttosto da un totale travisamento dell'essenza di qualsiasi arte. E che ciò derivi da una male apposta infatuazione per uno schema o da incapacità congenita, non importa troppo saperlo: simili problemi ce li potremmo porre dinanzi ad altri film che fornissero appigli piú consistenti alla discussione. Nella *Canzone della trera siberiana* si trovano, oltre ciò, valori cromatici d'un certo interesse: si tratta di qualche timido accenno verso strade nuove nella impostazione del film a colori, di cui meglio si potrà giudicare in una fase ulteriore e piú sicura di sviluppo.

Non occorrerà spendere troppe parole per i due film — statunitensi — che ci restano, usciti tutti e due da un corretto mestiere e sostenuti da uno scrupolo documentario non indifferente. Il primo, *The Set-Up* (*Stasera ho vinto anch'io,* 1949) di Robert Wise, pur non avendo i meriti che gli si son voluti attribuire, può essere apprezzato per l'accurata e spregiudicata descrizione dell'ambiente pugilistico americano. Il secondo, *Sword in the Desert* (*Spade nel deserto,* 1949) di George Sherman, si raccomanda per la notevole serenità con cui affronta il problema del sionismo nella fase di conquista armata della Palestina.

Fernaldo Di Giammatteo

Rassegna della stampa

Problemi di filmologia

relazione di Guglielmo Reyna, segretario generale della Direzione spagnola di Cinematografia e Teatro, presentata al 2° Congresso di filmologia e apparsa su un periodico di Madrid.

Si deve a Gilbert Cohen-Seat, professore di Psicologia alla Sorbona e direttore della Maitresse Artisanale de la Cinematographie Française, l'aver trovato il termine « filmologia » che per la prima volta appare nel suo libro « Essai sur les principes d'une philosophie du cinema » pubblicato a Parigi nel 1946, in cui sono esposti i problemi della filmologia e si avvertono i primi inizî di questa nuova scienza nel fissare la distinzione tra il fatto filmico, che consiste nella facoltà di esprimersi con un sistema particolare d'immagini (immagini visive, naturali o artificiali e auditive sonore e verbali) e il fatto cinematografico » che è quello per cui viene diffuso tra gli uomini e in forma di film qualcuno dei varî motivi d'espressione: idee, sentimenti o aneddoti che la vita ci offre. Pertanto, in linea generale, potremmo dire che il « fatto filmico » è come la parola considerata singolarmente, mentre il « fatto cinematografico », viceversa, è il discorso formato con una serie di parole.

Nello stesso anno 1946 ebbe luogo a Parigi una riunione, in cui fu costituita la Association pour la Recherche Filmologique. Qualche mese dopo, nel 1947, e dipendente dall'Unesco, si creava, anche a Parigi, il Bureau International de Filmologie, del quale è organo la Revue International de Filmologie, che fa la sua comparsa nel medesimo tempo. Il movimento internazionale promosso da questi studî, riunisce intorno alla Filmologia una serie di illustri professori, provenienti da tutte le Università d'Europa, i cui nomi non citiamo, perché sarebbe interminabile questa enumerazione puramente panoramica del movimento filmologico. L'entusiasmo, che questo suscita, culmina nell'estate del 1948 nel Congresso Internazionale di Filmologia, che ha luogo a Venezia, con la presenza dei rappresentanti di nove nazioni e al quale ebbi l'onore di essere invitato. Organizzato dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e presieduto dai professori Cousett e Chiarini si esaminarono in esso principalmente i seguenti problemi: tipi e attori, il ritmo e il movimento cinematografico e l'immagine filmica. Dopo si tennero le Giornate di Studi filmologici di Knokke le Zoute, in cui si fissarono i punti su cui dovrebbe svolgersi un'indagine internazionale intorno a questi problemi, come un primo inventario dei medesimi.

Culminano, infine, queste manifestazioni internazionali nel 2° Congresso Internazionale di Filmologia di Venezia tenuto alla fine della scorsa estate. Il Congresso fu integrato dai rappresentanti di 14 nazioni e divise il suo compito in due parti, di Estetica e di Psicologia in cui seguendo il disegno tracciato da Knokke le Zoute, si fece ugualmente un inventario dei problemi.

Attualmente i centri in cui si svolgono principalmente gli studî filmologici sono i seguenti: a Parigi, oltre al Bureau International e l'Association de Filmologie, esiste anche un Istituto ufficiale di Filmologia, di carattere universitario, nella Facoltà di Lettere

della Sorbona, cosí come una sezione di Filmologia nella Scuola Normale Superiore; in Italia c'è la Sezione italiana di Filmologia, che aderisce al Bureau International di Parigi e anche si tengono studi filmologici nelle Universtià di Milano e di Padova, al Centro Sperimentale di Cinematografia, nella Facoltà Superiore di Magistero dell'Istituto di Psicologia di Roma con la collaborazione dei quali la Università organizza i corsi ufficiali di Filmologia.

Con maggiore o minore ampiezza si coltivano ugualmente studî filmologici in Austria, Belgio, Danimarca, Stati Uniti, Inghilterra, Norvegia, Svezia, Svizzera e Spagna sulla cui considerazione non intendiamo soffermarci, perché non è questo il nostro proposito, né vogliamo compiere un'esposizione esauriente di tutte le attività filmologiche, perché ci sembra sufficiente quanto abbiamo esposto per dare una idea generale dell'origine, dello svolgimento e della diffusione attuale di questa nuova scienza.

Abbiamo visto qual'è lo scopo che si propone la filmologia. Si tratta di escogitare una conoscenza specifica del Cinematografo. Seguendo il padre Fray Mauricio de Begoña, diremo che non si rimane soddisfatti di questo « sapere » che secondo Platone è la « doxa » cioè la semplice opinione. Si sente la necessità di un sapere basato su una conoscenza razionalmente costituitasi, cioè di un sapere acquisito e conquistato metodicamente, ciò che per Platone costituirebbe la « esistenza » cioè la scienza. In definitiva, e seguendo ancora Padre Begoña, si tratta di distinguere lo spettacolo del Cinema dal concetto del Cinema, differenza che, alla maniera di Bergson, cercheremo di illustrare con un semplice esempio. La conoscenza che abbiamo del Cinema come spettacolo potremmo paragonarlo con quella che avremmo di una città, per le cui strade passeggiassimo a piedi alcuni minuti. La conoscenza che avremmo invece del Cinema, come concetto, sarebbe analoga a quella che otterremmo studiando la pianta di questa città nello stesso periodo di tempo. Or bene: il mio discorso vuole soltanto e superficialmente indagare uno dei piccoli quartieri che costituiscono un isolato di case nella pianta della nostra città. Intendiamo inoltre studiare brevemente qualcuno dei problemi che nella rappresentazione cinematografica presentano le trasposizioni di voce e di semantica filmica per ottenere una conoscenza piú completa della struttura interna del film.

Il gesto e la voce nel cinematografo.

Se consideriamo una pellicola meditatamente, osserveremo in maniera empirica che durante il suo sviluppo si è adoperata in essa una serie di provvedimenti tecnici estranei all'immagine in se stessa e anche alla parola e utilizzati esclusivamente per ottenere effetti emotivi particolari, per esempio, quello di alternare una medesima immagine ripetuta di contropiani distinti, come nel famoso esperimento di Pudovkin, al quale dopo ci riferiremo. Fare uso di scene brevi e di scene lunghe alternate per destare una tensione emotiva molto forte, per esempio i preparativi di una condanna a morte in scene lunghe (la corda, il crocifisso, il patibolo) alternate con le scene, sempre molto brevi del liberatore che galoppa per giungere in tempo. Lo svolgere con grande lentezza gli elementi destinati a produrre una idea di tristezza e, al contrario, realizzare in maniera rapida quelli che debbono suscitare un effetto comico. Uso con diversa intensità sia della luce che del suono per ottenere diverse tonalità emozionali ora di carattere riposante per lasciare l'animo dello spettatore in uno stato di calma (suoni in sordina, luci dolcemente velate); ora suoni intensi e scene oscure per provocare la tensione e anche l'angoscia dello spettatore.

Se consideriamo il doppiaggio ponendolo in rapporto con uno qualsiasi di questi procedimenti tecnici vedremo che offre caratteristiche proprie di evidente interesse che fanno di esso non la mera traduzione di una pellicola ma soprattutto la trasposizione d'una voce. Effettivamente, in una pellicola muta l'attore dispone soltanto di due elementi per elaborare con essi un linguaggio emotivo capace di essere compreso dal pubblico. Questi due elementi sono: la mimica, l'atteggiamen-

to e il gesto da una parte, e il volto, il tipo, la figura dall'altra. Se la pellicola è parlata l'attore dispone di altri due elementi per elaborare il suo linguaggio (per rappresentare la sua parte, cioè la sua emozione artistica). Questi due elementi sono, prima di tutto la voce: i suoni articolati col suo timbro e il suo registro particolare, e in secondo luogo l'intonazione, la declamazione e la forma con cui è adoperata questa voce.

Attore muto: A) Volto, figura, tipo, B) Mimica, atteggiamento, gesto.

Attore parlante: A) Voce, timbro, registro; B) Intonazione, declamazione, forma di impiego (voce alta, voce bassa).

Orbene, se ammettiamo, come dice Malraux, che « una stella del Cinematografo non è una attrice che fa del cinematografo ma una persona dotata di un minimo di talento drammatico il cui volto simboleggia un istinto collettivo » è evidente che anche possiamo affermare che esistono voci che ugualmente rappresentano e simboleggiano un istinto collettivo. E' qui dunque il primo e fondamentale apporto, che ci offre il doppiaggio, per cui riesce possibile separare l'immagine dalla voce e accoppiare la immagine d'un attore con la voce di un altro. Il doppiaggio ci permette di unire in una sola persona un volto, che simboleggia un istinto collettivo, per mezzo del quale otteniamo un potere taumaturgico che ci consente di creare un archetipo umano di tale assoluta perfezione da costituire un vero « fatto filmico » di imprescindibile studio per i suoi effetti psicologici e sociologici. Un piccolo esempio ci illustrerà queste idee. Si immagi un attore, il tipo, la figura, l'aspetto del quale, cosí come la sua mimica il suo atteggiamento e il suo gesto fossero espressione della piú assoluta perfezione virile ma che avesse però tuttavia una voce poco robusta. E' evidente che questo attore non potrebbe mai divenire un archetipo, che senza dubbio possiamo ottenere facilmente scegliendo per il doppiaggio un attore che possegga una voce grave e virile, indipendentemente dalla sua figura fisica sia pure debole o anche del tutto meschina.

Ho qui indicato un primo avviamento alla investigazione filmologica nel terreno del doppiaggio. Lo studio dell'equilibrio e della proporzione dei fattori, voce e tono da un lato e tipo e gesto dall'altro, per ottenere degli archetipi cinematografici.

Bancarotta del gesto.

Esistono ugualmente altri aspetti del doppiaggio su cui conviene anche fare qualche osservazione. Precedentemente alludemmo all'esperimento di Pudovkin riferendoci al procedimento tecnico di alternare una medesima immagine con contropiani distinti per ottenere un effetto di reale emozione. Pudovkin, come si sa, si serví d'un primo piano dell'attore Mosjoukine, preso con espressione « impassibile » o « inespressiva » proiettandolo poi preceduto da una serie di fotogrammi che rappresentavano un piatto di minestra, poi una giovinetta morta nell'interno d'un feretro e infine un bambino che giocava con un orsacchiotto di pezza. Poté notarsi allora che per quasi la totalità degli spettatori, Mosjoukine sembrava che nel primo caso contemplasse il piatto con espressione di voracità e di fame, nel secondo guardava la giovinetta con espressione di dolore e di pena e nel terzo osservava il bambino con un sorriso luminoso e tuttavia si trattava sempre ogni volta del medesimo fotogramma « impassibile » e « inespressivo ».

Forse questo sconfortante risultato ci indurrà a pensare che ci troviamo dinanzi a un vero fallimento del gesto e della mimica? Forse ci potrebbe indurre a tale convinzione il trovare nella medesima ambivalenza di un esperimento analogo ottenuto non col montaggio, come nell'esperimento di Pudovkin, ma col doppiaggio. Tale esperimento si fece in Ispagna ed ebbe per titolo, con notevole precisione di ambivalenza, « Un paio di baffi per due » cioè un paio di baffi per due volti distinti. Questa storia è conosciuta. Si trattava di una pellicola tedesca, di cui si era perduta la parte sonora, e perciò s'inventò in castigliano un argomento grottesco. Grazie ad esso vedemmo allora come espressioni che erano valide per una dichiarazione

d'amore variavano completamente di significato mediante una semplice trasformazione di semantica nel testo del doppiaggio. E' manifesto che in termini assoluti l'esperimento fu un insuccesso in quanto al suo insieme, nel medesimo modo che l'esperimento di Pudovkin non potrebbe uscire con successo dalla prova che si realizzasse, sminuzzando una pellicola piano per piano e mescolando questi subito per tornare a montarli in maniera differente con cui è sicura che non otterremmo alcunché di intelligibile e di completo, né molto meno una pellicola di argomento e significato distinto da quella che ci serví di base per fare l'esperimento. Tuttavia, considerando isolatamente l'uno e l'altro esperimento, cioè analizzando separatamente le sequenze, è evidente che costituiscono una prova del fatto che in gran parte la mimica riposa su basi convenzionali o meramente concettuali o consuetudinarie, suscettibili di evoluzione e per tanto di esser superate. Osservazione che ugualmente verifichiamo nel rapido declinare della mimica, impiegata in produzioni cinematografiche tuttavia recenti e che oggi contempliamo già col sorriso riservato alle celluloidi vecchie.

D'altra parte quel medesimo esperimento si è realizzato innumerevoli volte in una scala inferiore per la censura spagnuola, che ha ottenuto di variare l'andamento d'una pellicola con la semplice soppressione del rumore d'*uno* sparo o l'interpolazione di determinate parole nel testo del doppiaggio (esempio del suicida e della porta che si chiude).

E' questo pertanto un nuovo tema per l'indagine filmologica nel terreno del doppiaggio: quello dello studio della corrispondenza e della dissonanza tra mimica e parola, considerate insieme o isolatamente.

La voce e l'idioma come beni patrimoniali.

Bastano solamente queste cose per comprendere come le trasposizioni di voce e di semantica che la composizione filmica permette, cosí come la possibilità di separare materialmente la colonna fotografica dalla colonna sonora, ha dato luogo alla apparizione di una serie di nuovi diritti speciali. Cosí nel campo del Diritto privato appare la voce attributo inerente alla personalità come un bene patrimoniale suscettibile di incremento e nel terreno del Diritto pubblico noi troviamo con l'idioma come bene patrimoniale della collettività, ugualmente suscettibile di incremento economico, quello che pone problemi di tanto interesse e trascendenza come il determinare chi deve essere il titolare di questo diritto, che trascende i limiti delle frontiere nazionali per entrare nel campo delle comunità linguistiche. Noi troviamo pertanto una nuova manifestazione della evoluzione del diritto della personalità segnalata da Glerke, che finora erano stati riconosciuti e difesi dalle leggi e che ora sconfinano nel campo del Diritto privato e viceversa.

Verso un diritto cinematografico autonomo.

Se è difficile determinare la natura giuridica del contratto cinematografico, piú difficile dovrà essere il precisarla in un contratto riguardante la proprietà della voce. Essendo, come lo sono, molto difettosamente studiati i problemi della proprietà intellettuale e quelli del Diritto d'Autore, è legittimo dire che il silenzio piú assoluto regna sui problemi che ci pone questo nuovo diritto, che provvisoriamente chiamiamo « diritto d'autore » e che è costituito dalla proprietà della voce e da quello della mimica e che ora ci sarà impossibile inserire nella vecchia legge della Proprietà intellettuale del gennaio 1879 e particolarmente nella Convenzione di Berna, nella sua revisione di Roma del 1928, unica legislazione spagnuola su questa materia.

I principali ostacoli sorgono in primo luogo, per la scarsezza del materiale bibliografico (in Spagna praticamente nullo) non sul diritto d'autore in generale ma particolarmente sul contratto cinematografico medesimo, che solo appare studiato nelle meritorie monografie di Pascual Morin intitolata « La obra cinematografica y sus problemas juridicos » e nel « Contratto de reproducción cinematografica » di Salvador Canale Navarrete. Per esso una considerazione particolare del diritto di attore esige-

rebbe che si studiasse in primo luogo la natura giuridica di questo diritto, l'oggetto contenuto e la cessione del medesimo. Natura giuridica del contratto, obbligazioni delle parti ed estinzione del contratto.

Ma non rientra nell'intendimento di questo discorso giornalistico analizzare, punto per punto, i problemi che rimangono abbozzati. Basta indicare che per l'enorme sviluppo che in questi ultimi anni ha acquistato il ramo del diritto di autore « che il diritto d'autore cinematografico da diversi trattatisti, come Ugo Capitani nei suoi libri ». Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo e « Dell'autore del film o della quadratura del circolo » o il De Santis in « Un nuovo diritto di autore cinematografico » e in una proposta dell'anno 1937 dell'Accademie Jür Deutsches Rect, si propugnò di svincolare il diritto cinematografico dal diritto di autore per convertirlo, usando l'espressione del Capitani, in un « sistema giuridico per sé stante con un proprio contenuto e una propria struttura ».

A tale proposito riassumiamo e adduciamo in sostegno delle sue aspirazioni queste brevi considerazioni sul doppiaggio, per lo studio del quale esse sono soltanto delle indicazioni preliminari, come testimonianza del fatto che si può parlare di un diritto cinematografico, che comprende tutto quello che abbiamo riferito insieme alle varie norme legislative, un Diritto privato e pubblico, che informano la disciplina giuridica della materia cinematografica.

(*Trad. M. Zangara*)

L' opera di Carol Reed: di Basil Wright

Il 1936 è stato un anno d'oro per il cinema, l'anno de *La foresta pietrificata,* di *Verdi pascoli,* di *Tempi moderni,* di *Furia,* di *Romeo e Giulietta,* de *La Kermesse eroica,* di *Rembrandt,* de *La Calunnia,* di *Una notte all'opera.* Oscurata da tanto splendore, ma saliente tra tutta la marea di film andanti di quello stesso periodo, vi fu, tra i film medii, una modesta commedia cinematografica inglese, tratta da un lavoro di Priestley: *Laburnum Grove,* con Cedric Hardwicke, Edmund Gwenn e Victoria Hopper: il regista era un giovane, e si chiamava Carol Reed. Era il suo secondo film, precisamente, e seguiva di poco quello del debutto, *Midshipman Easy,* un altro lavoro modesto e di produzione economica.

Laburnum Grove ebbe una buona critica, e, tra le recensioni dell'epoca, ce n'è una che oggi conviene ricordare: « Ecco finalmente un film inglese che si può lodare senza riserve. Nove registi su dieci avrebbero messo in scatola la materia di Priestley per il consumo della massa: Mr. Reed invece ne ha tratto un film. La sua macchina da presa è andata al di là del dialogo, ed ha scoperto e reso, di quell'ambiente di periferia, molto di piú di quanto il commediografo ha potuto fare con i suoi mezzi di dialogo e di scena... ». — Cosí scrisse il critico di « The Spectator »: e tale critico si chiamava Graham Greene. Molte cose dovevano trascorrere sia per Reed che per Greene prima del loro incontro e della loro collaborazione ne *L'idolo infranto* e ne *Il terzo uomo.* Ma è interessante notare come Greene — che è forse il piú sensibile, e certo il piú colto, critico cinematografico inglese — esaltasse, fin dall'inizio, la passione di Reed per le notazioni d'atmosfera e la sensibilità del regista per certo clima drammatico. Greene, inoltre, fu attratto verso Carol Reed perché riconobbe nella sua opera quel « pessimismo relativo », particolare, che egli esprimeva nella propria, e che gli era cosí caro. Greene vide nell'opera di Reed, nell'orientamento di tale regista, quel mito dell'elevazione dalla bruttura verso una luce di speranza e di fede, gloriosa nonostante modeste e talvolta laide parvenze, che è quello di *Il potere e la gloria*: la *via crucis* del protagonista di questa opera di Greene è la stessa di Johnny McQueen, de *Il fuggiasco* di Reed: opere, queste, che hanno segnato la maturità di due artisti. Dopo *Odd Man Out* era inevitabile che Reed e Greene si incontrassero, e lavorassero assieme. Una affinità nello spirito creativo li porta a raggiungere una istintiva reciproca comprensione, su ogni punto, mentre una certa diversità dei rispettivi caratteri e personalità determina tra loro un certo contrasto che, tra

pari, porta ugualmente a grandi cose. Ne *L'idolo infranto* e ne *Il terzo uomo* la figura dominante è il regista, e non lo scrittore: ma Greene non è stato sacrificato da Reed volutamente.

Fra il '36 e il '41 Reed ha diretto quattordici film, di diverso livello ma nessuno dei quali comunque può dirsi di prim'ordine. Poi questo lavoro è stato interrotto, e vi è stato nell'opera di Reed il periodo della produzione di guerra, culminato con *The Way Ahead* e *The True Glory*: al suo ritorno egli ha dato un capolavoro, *Odd Man Out*.

Salve alcune eccezioni, i quattordici film diretti da Reed prima del '41 non si distinguono per profondità, sensibilità, esperienza, che invece sono i valori del suo cinema posteriore: ma in ciascuno di essi è evidente lo sviluppo della sua tecnica cinematografica, la sua attenzione crescente per il dettaglio funzionale, l'istinto per il bel montaggio, la sua coscienza degli effetti drammatici di immagini inattese ed improbabili la cui sequenza diviene logica in termini di tempo e spazio cinematografico. Si nota inoltre in tali film la straordinaria capacità di Reed di concepire mentalmente il montaggio d'una sequenza prima di girarla, onde la ripresa ha un senso preciso: questa dovrebbe essere una dote di ogni buon regista, ma in Reed è particolarmente acuta e intensa. A parte tali valori intrinseci, però, questi film di Reed — egli ne dirigeva circa tre all'anno — costituiscono sostanzialmente il lavoro di *routine* cui è costretto il regista medio dalla produzione: solo dopo molti anni, dopo aver dato prova di saper rendere abbastanza al *boxoffice*, e dopo aver rivelató un talento eccezionale, Reed ha acquistato un certo prestigio e quindi una sua libertà.

Dopo *Laburnum Grove*, Reed realizzò un terzo film, *Talk of the Devil*, che fu accolto bene anch'esso: era un melodramma, ma era ambientato sulla Tyne, tra la gente dei cantieri, e Paul Dehn, recensendolo nel '37, vi rilevò « una nobiltà nel tema centrale ». Come *Laburnum Grove, Talk of the Devil* indicò la preferenza di Reed per soggetti che abbiano le loro radici nella vita contemporanea, da girarsi nell'ambiente, ed in un ambiente che abbia un carattere, tra gente viva e vera, invece che nella cosmopolita terra di nessuno che piace ai romanzieri cinematografici correnti. E' evidente l'influenza del primo Hitchcock, quello di *Blackmail*, di *The Man Who Knew Too Much*, di *The Thirty-nine Steps* ('29-'35). Lejeune, recensendo *Talk of the Devil*, affermava che « tale film è piú ricco di promesse e di fecondità di qualsiasi altro dramma cinematografico inglese del genere, da *The Lodger* di Hitchcock in poi ».

Il primo grande successo di Reed si ebbe però l'anno dopo, quando egli realizzò *Bank Holiday*, film piú impegnativo dei precedenti. La vicenda è quanto mai artificiosa, ma Reed è felicemente andato oltre, descrivendo trionfalmente la proverbiale vacanza d'agosto degli impiegati, le spiagge brulicanti, lo splendore e le miserie di una rigurgitante stazione climatica, cosí simpaticamente e intimamente, che ciascuno di noi può riconoscersi tra i personaggi del film. Anche visto oggi, *Bank Holiday* rimane un film importante. Oltre ai valori comuni ai primi film di Reed, cui accennammo, colpisce in questo film la maestria nelle scene di folla, certo spirito umoristico, satirico, e l'uso dei dettagli per stabilire un'intimità di esperienze comuni tra gli attori e gli spettatori. I quattro successivi film di Reed — *No Parking* ('37), *Climbing High, A Girl Must Live, Penny Paradise* (tutti del '38), sono di limitato interesse, ma indicativi delle particolari doti del regista.

Poi, nel 1939, egli diresse *E le stelle stanno a guardare*, dal romanzo omonimo di Cronin, con Michael Redgrave, Margaret Lockwood e Emylin Williams: un grosso film, che ebbe un considerevole successo commerciale, ma che incontrò anche una certa freddezza, poiché rivelò che il regista non aveva approfondito ideologicamente il soggetto. In tale film Reed ha tentato, nei limiti di una vicenda romanzesca, di dare un quadro della vita d'una comunità di minatori del nord dell'Inghilterra, discutendo il conflitto fondamentale tra il movimento sindacale e gli industriali. Il risultato è discutibile. La critica è stata unanime nel

rilevare che Reed ha omesso od alterato molte cose, risolvendone altre molto semplicisticamente, e smarrendone gravemente talune, con una conclusione debole e vaga, pur essendovi nel film anche molte cose belle, e talune importanti, per il loro realismo, ai fini dello sviluppo del cinema inglese. Con *E le stelle stanno a guardare* Carol Reed non ha realizzato i suoi intendimenti, ha mostrato di non essere ancora all'altezza di un tema cosí grande: ma è balzato in primo piano tra i registi inglesi, agli occhi della produzione.

The Stars Look Down è stato seguíto da *Night Train to Munich,* un *giallo* ben fatto, che però non resse al paragone di *The Lady Vanishes* di Hitchoock, molto simile, apparso un anno prima. Poi, nel '40, dopo aver diretto *The Girl in the News,* Reed ha affrontato una versione cinematografica di *Kipps,* di H. G. Wells. Considerando il fatto che l'opera di tale scrittore, a parte *Things to Come,* è decisamente refrattaria allo schermo, e che ogni tentativo di adattamento è stato un fallimento colossale, *Kipps* di Reed è, in proporzione, un notevole successo. Tale film, soprattutto, ha rivelato una maggiore maturità nel regista: tutti i duetti tra Kipps — Michael Redgrave magnifico — e Anna Pornick sono pervasi da un'emozione molto piú profonda di quella che agita i precedenti film di Reed.

E infine vi è *Young Mr. Pitt* (1941). Non si può dire che i film in costume, con personaggi storici, siano il forte di Reed, a parte il fatto che non si può comprimere la storia in formato tabloide né concentrare eventi fondamentali senza possibilità di porli in un'esatta prospettiva storica: a parte questo, che è il difetto fondamentale del film, l'opera ha un suo rilievo, ed ha avuto, con quel parallelo attualistico tra l'Inghilterra minacciata da Napoleone e la situazione del '41, una certa suggestione oltre che un preciso senso. Con buoni attori, una sensibilità profonda per ogni intimo particolare, una macchina da resa movimentatissima, e, soprattutto, con una benedetta irriverenza per le personalità storiche, Reed ha fatto un film che talvolta riesce ad essere emozionante, e molto commovente. Appena ultimato il film, Reed mise l'uniforme, e cominciò a lavorare per l'*Army Kinematograph Service.*

Il lavoro per l'*AKS* dal '42 al '45, che avrebbe potuto segnare un intervallo, od essere addirittura una frattura, per un regista, ha rivelato invece a Reed nuove fonti d'ispirazione e gli ha dato una piú profonda conoscenza degli uomini. Con l'assistenza della sezione psichiatrica dell'esercito, e per conto dell'ufficio coscrizione, Reed realizzò *The New Lot,* un film notevole, tanto che le autorità militari e civili interessate, e il produttore Filippo Del Giudice, consigliarono il regista di trarne un film a soggetto: cosí in collaborazione con lo scrittore Eric Ambler, Reed realizzò *The Way Ahead,* un film che tra la produzione di guerra inglese ha come rivali soltanto *In Which We Serve* di Noel Coward e *Millions Like Us* di F. Launder e S. Gilliat. *The Way Ahead* ha aperto una nuova strada a Reed. Il motivo drammatico nella vicenda è lo stesso di *Bank Holiday,* e cioè l'avventura di un gruppo di persone estranee accomunate da eventi al di là della loro volontà: ma mentre in tale film la trama si svolge forzata e artificiosa, in *The Way Ahead* c'è ben altro dramma, ed una situazione di ben altra verità: Reed aveva realmente qualcosa da dire. Sia questo film che *The New Lot* hanno avuto un profondo significato nello sviluppo di Reed: egli ha raggiunto un alto realismo documentario nella caratterizzazione dei personaggi, ha evitato la retorica, il sentimentalismo, l'artificio, dando pienamente la misura del dramma di gente comune, con una regía contenuta, attenta, rigorosa, per cui il film, cosí vero, appare convincente, cinematografico, emozionante. Un anno dopo venne *The True Glory,* un film documentario sull'invasione alleata dell'Europa, prodotto a cura dei Comandi britannico e americano, e composto, a parte le carte geografiche e i diagrammi, di materiale d'attualità girato dai cine-reporter militari dal *D-Day* in poi: centinaia di migliaia di metri di pellicola, tra i quali Carol Reed e Garson Kanin scelsero e montarono il materiale: il risultato è stato un film

d'una emozione formidabile, con un incisivo commento parlato e un impressionante sonoro la cui partitura musicale è stata curata da William Alwyn, cui si deve quella di *Il fuggiasco* e di *L'idolo infranto*. Ed infine, dopo due anni di lavoro massacrante, Reed è tornato al lavoro di pace: ed ha realizzato il suo capolavoro, *Odd Man Out* ('46-'47).

Tratto da una novella di F. L. Green, *Il fuggiasco* ha una somiglianza con il bel film di Ford *Il traditore,* quanto al tema della fuga del delinquente braccato: ma tale somiglianza è solo esteriore, poiché il film di Ford è tutto centrato sul personaggio, sul carattere del protagonista, mentre in *Odd Man Out* si va oltre in quanto la motivazione della fuga e della caccia all'uomo è a sua volta motivo per sviscerare una società, la quale si rivela nel suo intimo attraverso le reazioni di fronte a quell'uomo, alla sua fuga, alla caccia di cui egli è oggetto. Il film inizia come un qualunque *thriller,* con una rapina che degenera nel panico e nel delitto, ma fin la prima sequenza presenta una situazione particolare, poiché il fuorilegge, Johnny McQueen, non è un bandito volgare, e il danaro è rapinato per sostenere « il Partito »: non è detto quale partito, e ciò d'altra parte non ha che un relativo interesse: Johnny serve una causa che è in opposizione rivoluzionaria ad un ordine costituito, ad un sistema sociale; e questo è tutto. Ciò posto, noi vediamo le reazioni della gente piú svariata che l'uomo, ferito e delirante, incontra mentre va errando nelle tenebre ostili della grande città: reazioni complesse, poiché Johnny non è un delinquente volgare, bensí un problema sociale, una pietra di paragone, e chi si trova di fronte a lui, piú che pensare se egli ha ucciso o no, si pone un piú drammatico e sconcertante problema, tanto è vero che ciascuna delle persone che Johnny incontra evade dal dovere di consegnarlo alla polizia, o reagisce in forma di compromesso, chi per una ragione chi per un'altra. Un tema di quest'ampiezza chiede un grande affresco, e Reed lo ha fatto. La scena cambia continuamente, e continuamente variano i personaggi, alcuni dei quali appaiono solo per un momento, ma restano indimenticabili, e tutti sono funzionali agli effetti della storia: basterebbe la bambina che pattina, che è una creazione d'una impressionante bellezza. Reed osserva, inoltre, un'unità di tempo: il film comincia a mezzogiorno e finisce a mezzanotte, scandito dall'orologio della torre, che batte ogni ora, a volte vicino, a volte lontano, ed inesorabile. E' da rilevare inoltre come l'alternarsi degli elementi, dal bel tempo alla pioggia, e della pioggia alla neve, lungi dall'essere uno sfoggio di simbolismo, sia un fattore drammatico trattato con grande maestria. *Il fuggiasco* ha quella simmetria, quella perfezione di costruzione, quella pienezza, delle grandi opere di poesia tragica: in termini d'estetica cinematografica, è una vera opera d'arte. Vi sono sí e no due sequenze in cui le intenzioni estetiche di Reed non sono adeguatamente realizzate: ma si tratta di dettagli, in fondo, in un film che per il contenuto e per la forma d'espressione va visto e studiato piú volte perché dà continue rivelazioni, e sempre nuove emozioni.

Rimangono da discutere due film di Reed, *The Fallen Idol* ('48) e *The Third Man* ('49). Ambedue sono stati scritti da Graham Greene, l'uno da una novella preesistente, e l'altro da un suo soggetto originale. Né l'uno né l'altro hanno la compiutezza, sul piano estetico, de *Il fuggiasco,* ma non voglio dire con questo che siano opere minori: al contrario, ambedue vanno molto oltre il cinema contemporaneo di buona media, e, come *Il fuggiasco,* hanno in sé molto di piú di quello che la trama fa aspettare. Ne *L'idolo infranto* un bambino si trova ad essere casualmente testimone di qualcosa che appare un delitto; e, pensando che il colpevole possa essere un maggiordomo che è il suo idolo, il suo eroe, egli lo copre, con ogni bugia, con ogni sotterfugio, senza sapere che ciò che egli può dire e che invece tace ostinatamente, rappresenta proprio la salvezza per il maggiordomo, incolpato dalla polizia del delitto: fin qui la trama, *in nuce,* ma l'essenza del film sta nella progressiva, terribile disillusione del bam-

bino, nel crollo degli idoli dell'infanzia, rappresentato in tale disillusione che il bambino prova di fronte al maggiordomo la cui vita privata è messa in luce dall'indagine, indirettamente, e tale disillusione è resa nel film con un altissimo senso tragico. Il momento in cui si vede dall'alto il bambino con una figurina in pigiama, correre di notte per la strada bagnata, verso il posto di polizia, con quella luce, con quella musica, è addirittura elettrizzante, ed è memorabile.

Anche ne *Il terzo uomo* la trama può ingannare: un *thriller* alla Hitchcock, si potrebbe dire, ambientato nella Vienna del dopoguerra: un giovane americano arriva nella città per incontrare un amico, e gli dicono che è morto, in un accidente che si rivela un delitto, sul quale egli indaga scoprendo che il suo vecchio amico, affatto morto, è un criminale che egli stesso poi si trova a dover uccidere dopo un inseguimento in una fogna; che, sia detto per inciso, è la parte piú debole del film. Anche qui c'è qualcos'altro, dietro la trama: e qualcosa di allarmante, precisamente. Il delitto non è un volgare fatto di malavita, bensí involge un traffico di penicillina, una speculazione le cui conseguenze orrende sono presentate nel film in maniera tanto sobria quanto impressionante, indimenticabile. Il criminale, il personaggio di Orson Welles, è, come gli altri protagonisti del film, una figura fuori misura, un mostro; ed è un personaggio strano, particolare, anormale, anche l'ufficiale della polizia britannica, impersonato da Trevor Howard. Si consideri, inoltre, quel bambino che lancia la folla contro Alvah Martin, contro l'innocente, che è uno gnomo, un nanetto mostruoso, orribile. E' immediatamente evidente ne *Il terzo uomo* una tendenza a polarizzarsi su personaggi anormali, o supernormali: però, il *vilain* non è il simbolo di tutto il male possibile, non arriva all'enunciazione estrema del male, come avrebbe potuto con l'« amico » alla fiera. A proposito di questo, che è assieme una limitazione e una manifestazione di coerenza nel pensiero di Reed, torno a quel concetto di « pessimismo relativo » che enunciai all'inizio, parlando anche di Greene, con quella luce, di fede e di speranza, nella bruttura. Il film è un continuo, splendido studio di dettagli drammatici, e rivela una sicurezza nella regía tale da superare perfino quella mostrata da Reed in *Odd Man Out*: ne *Il terzo uomo* inoltre; come ne *L'idolo infranto*, c'è una finezza, c'è una precisione, un senso del tempo, perfetti, eccezionali.

E' chiaro che *Il terzo uomo* pone per il suo spirito, per il suo contenuto, il problema del cinema di domani di Carol Reed. Ma resta comunque fermo il fatto che tale artista non è soltanto il primo grande regista che si sia mai avuto in Inghilterra, ma uno dei migliori contemporanei nel mondo intero.

(*dal quaderno* The Year's Work in the Film, *édito dal British Council, Londra,* 1950)

(*A cura di P. Jiarchia*).

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

RAF VALLONE
ELENA VARZI

★

Regìa di
PIETRO GERMI

★

UN FILM LUX
realizzato da
LUIGI ROVERE

IL CAMMINO DELLA SPERANZA

SARO URSÌ
SARO ARCIDIACONO
FRANCO NAVARRA
LILIANA LATTANZA
MIRELLA CIOTTI
e i BAMBINI di
CHICCO COLUZZI
LUCIANA COLUZZI
ANGELINA SCALDAFERRI